Die
Componisten der neueren Zeit.

Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Lißt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi, Weber und Andere

in Biographien geschildert von

W. Neumann.

Mit Portraits.

Fünfunddreißigster Theil.

Cassel,
Ernst Balde.
1856.



W. Balfe.

William Balfe.
W. Sterndale Bennett.
J. Benedikt.

Biographien.

Mit Portraits.

Cassel,
Ernst Balde.
1856.



W. Balfe

William Balfe.
W. Sterndale Bennett.
J. Benedikt.

Biographien.

Mit Portraits.

Cassel,
Ernst Balde.
1856.

William Balfe.

Man hat oft die Frage aufgeworfen, warum die englische Nation, in vielfacher Hinsicht so glänzend, nicht auch in der musikalischen Welt glänzt; warum die Engländer, welche die gute Musik so theuer und die schlechte noch theurer bezahlen, nicht selbst welche machen. Man hat sich förmliche Systeme ausgedacht und die Psychologie, die Aesthetik, die Logik und die Politik zu Hülfe genommen, um den musikalischen Schlaf zu erklären, worin England befangen ist seit der Eroberung der Normannen und früher schon; und da nun der erfinderische menschliche Geist für jede Erscheinung immer die schlechtesten Gründe, wenn sie nur recht fern liegen, herbeizieht, die triftigsten Gründe aber verschmäht, weil sie ihm nahe liegen, so ist auch Niemand darauf gekommen, daß England keine Tonkünstler hervorbringt aus demselben Grunde, aus welchem es keine Feigen, keine Aprikosen, keinen Rheinwein erzeugt.

Unserer Ansicht nach handelt England sehr weise, wenn es seinen Nachbarn die Sorge für seine musikalische Bildung überläßt. Es will seiner Natur nicht Gewalt anthun, weil es recht gut weiß, daß Gezwungenheit stets die Schönheit verscheucht; es will nicht Weinreben in Lancastershire oder im Lande der Pikten und Skoten pflanzen; es will nicht Feigenbäume ziehen auf dem Kap Lezard, nicht Aprikosen bauen in Gefilden, die in alle Ewigkeit dem Malzbau oder den Fabriken bestimmt sind.

Wäre es denn aber ein Wunder, wären sich Dicht- und Tonkunst so fremd, daß jenes hochberühmte England, wie es uns Shakespeare und Byron gab, nicht auch ein paar Musiker hervorbringen könnte! Und ist nicht schon durch den Namen Field, dann durch Bishop und Andere das alte Vorurtheil wankend gemacht, daß die Eigenthümlichkeiten des britischen Geistes und Wesens das Gedeihen tonkünstlerischer Talente ausschließen? Mit Händel, an dem die Engländer nichts verdrießt, als sein deutscher Name, soll keine andere Nation so vertraut sein, wie die englische. Man hört ihn mit Andacht in den Kirchen, singt ihn mit Begeisterung bei den Gastmahlen; ja Lipinski erzählt, er habe einen Postillon Händel-

'sche Arien blasen hören. Unter so glücklicher Umgebung wird sich ein glückliches musikalisches Naturell auch naturgemäß entfalten müssen. Nach einigem Sinnen, wie wir dem Leser etwas bieten könnten, was sein musikalisches Wohlwollen für die Engländer belebe, fiel uns ein, daß es das Beste sei, ihm gleich ein paar glückliche musikalische Individualitäten vorzustellen.

Michel William Balfe, eigentlich Balph, geboren zu Dublin am 15. Mai 1808, wurde frühzeitig durch seinen Vater zur Musik angehalten. Schon als siebenjähriger Knabe spielte er ein Violinkonzert von Viotti öffentlich mit Beifall. Später ging er nach London und debutirte, noch nicht sechszehn Jahr alt, als Sänger im Freischütz auf dem Drurylane-Theater zu London. Bald übertrug man ihm die Leitung des Orchesters, die er bis zum Jahre 1835 behielt. England mit Italien vertauschend begann er hier die Reihe seiner Compositionen mit der Musik zum Ballet La Peyrouse für die Scala in Mailand. Im Jahre 1827 kehrte Balfe nochmals zur Bühne zurück und sang im italienischen Theater in Paris. Obgleich ihm hier neben der Malibran und Sontag der glänzendste Beifall zu Theil wurde, wandte er sich doch 1829 abermals nach Italien, wo er bald darauf die Wiener Sängerin

Roser*) heirathete. Es folgten nun rasch aufeinander zu Palermo, Paris und Mailand die Opern: I rivali (1830), un avvertimento (1832), Enrico IV. (1833). Während dieser Zeit trat er in verschiedenen Theaterstädten, gewöhnlich mit seiner Gattin zusammen, wieder als Opernsänger auf, u. A. in Mailand, wo er am 16. Januar 1833 in Rossini's Inganno felice sang und durch seine schöne Baßstimme und seinen gediegenen Vortrag die Hörer entzückte. Ebendaselbst ging auch gegen die Mitte des Februars 1833 seine Operette: Enrico IV. al passo della Marna zum ersten Mal auf dem Teatro Carcano in Scene. Sie erhielt rauschenden Beifall und wurde trotz der Entlegenheit des Theaters und der eingetretenen nassen Witterung stark besucht. Balfe, seine Gattin und einige andere Sänger wurden hervorgerufen, Ersterer als Sänger und Maestro, wiewohl er sich diesen Titel gar nicht gegeben und blos auf den Umschlag des Textbuches: Musica del Sign. Guglielmo Balfe hatte drucken lassen, so daß also auf dem eigentlichen Titelblatte sein Name gar nicht zu lesen war. Die Operette wurde auch noch an anderen Orten gegeben.

*) Tochter des durch mehrere gelungene Compositionen bekannt gewordenen, Ende der zwanziger Jahre zu Pesth verstorbenen Kapellmeisters Roser.

Im folgenden Jahre finden wir Balfe in Mantua, wo seine Gattin während des Karnevals in der Norma triumphirte. Hier war es auch, wo Balfe zum Terzette der Oper Straniera eine neue Stretta componirte.

Von Mantua ging Balfe nach Venedig und sang dort am 15. Dezember im Saale der Società Appollinea, zu deren Ehrenmitglied er ernannt worden war, unter großem und allgemeinem Beifall. Am 13. Januar 1835 wurde daselbst auf dem Theater Fenice Meyerbeer's Crociato, von Balfe für die Bühne neu zugestutzt, aufgeführt und sehr günstig aufgenommen. Allein ungeachtet dieses Erfolgs konnte sich die Oper nicht halten. Im Laufe des Jahres sang Balfe mit der Malibran zusammen im Othello und in andern Opern. Auch schrieb er in demselben Jahre die Oper: Assedio di la Rochelle, die neun Jahre später unter den Titel: „Die Belagerung von Rochelle" in Wien als Novität gegeben wurde.

Was das Libretto anlangt, so ist es eine so ganz ordinäre Fabrikarbeit, wie wir deren an italienischen und wohl auch an deutschen Operntexten schon mehr als zur Genüge besitzen. Die deutsche Bearbeitung von Dr. J. A. Becher, die sich als „freie Uebersetzung" ankündigt, hat dem Werke Fitzball's eben auch keinen

besondern Vorschub geleistet; die Prosa der Parlan-o-stellen ist ganz erbärmlich prosaisch, die freie Ueber setzung der komischen Partie streift aber mehr an's Burleske und ist dadurch doch etwas gar zu frei.

Was die Musik betrifft, so mahnt sie etwas stark an Rossini, Donizetti, überhaupt mehr an italienische Musik; von Charakterdurchführung gar ist nur Weniges ersichtlich. Als gelungenere Pièeen können im ersten Akte gelten: der Kriegerchor und die Arie der Klara von Montalban. Im zweiten Akte treten besonders hervor: das Duett zwischen Klara und dem Marquis von Valmour und das Glockenquartett. Im dritten Akte muß als das Gelungenste das Duett zwischen Michel und Montalban genannt werden, welches von sehr komischer Wirkung und recht glücklich von Seiten des Tonsetzers gehalten ist. —

Auf die „Belagerung von Rochelle" folgten die Opern: Manon Lescaut, welche Balfe 1836 für die Malibran schrieb; C. Grey 1837, la Dame voilée und Falstaff 1838. Letztere, deren italienische Worte von Maggioni sind, wurde 1838 in London gegeben und sehr gerühmt. In demselben Jahre ging auf dem Drurylane-Theater zu London zum ersten Male Balfe's neue Oper: Ivan of Arc in Scene. Die Ouvertüre, aus Motiven der Oper zusammengesetzt, ermangelt des

geistigen Zusammenhanges und klingt zuweilen starr und unbeholfen, wie mehrere größere vollstimmige Sätze der Oper. Dagegen findet sich in den kürzern Arien und Duetten mancher recht schöne Gesang, der besonders vom Componisten selbst (als Theodor) geschmackvoll und in edler Tonhaltung ausgeführt wurde. Doch konnte sich die Oper wegen des schlechten Textes *) nicht lange halten.

Bald darauf wurde im Theater Covent-Garden eine andere neue Oper unseres Componisten, „Amalia, or the love test“ betitelt, aufgeführt. Diese Composition ist mehr als die vorige nach neuen, besonders französischen Mustern mit Geschmack und Talent gebildet.

Aus dem Obigen haben die Leser ersehen, daß Balfe im Jahre 1838 nach England zurückgekehrt war. Von London begab er sich nach seiner Vaterstadt Dublin, die er seit sechszehn Jahren nicht besucht hatte, und fand dort einen enthusiastischen Empfang. Unterstützt von einheimischen und fremden Künstlern, gab er in Dublin mehrere Opern mit dem größten Beifall; eine zu seinem Benefiz veranstaltete Vorstellung brachte 250 Pfund Sterling ein. Ihm zu Ehren wurde ein glän-

---

*) Nach Schillers „Jungfrau von Orleans“ gearbeitet.

zendes Banket gegeben, und am folgenden Tage überreichten ihm seine Landsleute eine kostbare goldene Dose, welche in erhabener Arbeit die irländische Harfe und den Namenszug des Gefeierten trägt.

Als die Königin Viktoria den englischen Thron bestieg, hoffte man eine glänzende Epoche der englischen Tonkunst zu erleben, denn die junge Königin liebte und übte die Musik. Allein diese Hoffnungen gingen nicht in Erfüllung; allgemein waren die Klagen über die unbegreifliche Vernachlässigung der Tonkunst Seitens der englischen Regierung. Nur dem italienischen Theater schenkte die Königin ihre Gunst; das Drurylane-Theater war schon seit einiger Zeit geschlossen; am Covent-Garden-Theater, damals unter Direktion der Mad. Vestris, wurden zwar Opern gegeben, jedoch wurde auch dort die Musik nur als Stiefkind behandelt. Es kam endlich so weit, daß die besten Sänger England verließen und auf den Kontinent oder nach Amerika gingen. Trotz diesen betrübten Umständen faßte Balfe den kühnen Entschluß, eine Gesellschaft für die komische Oper zu engagiren und mit derselben das restaurirte Theater Royal Lyceum in London zu eröffnen. Die erste Oper war von Balfe selbst: Diadeste, oder die verhüllte Frau (la femme voilée, s. oben), mit einer sehr hübschen Musik, die vielen Beifall fand.

Im Jahre 1841 wurde auf dem English Opera House zu London eine neue Oper unseres Tonsetzers: „Keolanthe" gegeben und brachte eine gewaltige Wirkung hervor. Unter den Darstellern wurde besonders die Gattin des Componisten gerühmt, in deren Händen sich die Hauptrolle befand. Zwei Jahre später fand eine neue Oper Balfe's, „Der Liebesbrunnen" auf dem Opera comique zu Paris vielen Beifall. Einen durchgreifenden und nachhaltigen Erfolg hatte aber erst seine nächste Oper, die unter dem Titel: The Bohemian girl, zuerst 1842 in London gegeben wurde. Als Anerkennung fur dieses neue Werk erhielt Balfe von einer Gesellschaft londoner Kunstfreunde ein prächtiges Silberservice.

Die Oper verbreitete sich bald nach Deutschland und wurde unter dem Titel: „Die Zigeunerin" zum ersten Mal am 29. Juli 1846 in Wien aufgeführt. Ueber diese erste Vorstellung berichtet ein Korrespondent der Allgemeinen musikalischen Zeitung:

„Balfe setzt uns seine musikalischen Gerichte in Ragoutform vor, woher es auch kommt, daß der Feinschmecker jeder Zone daraus für seinen Gaumen sich seine Leckerbissen wählen kann; der Italiener, der Deutsche und der Franzose werden darin Piécen fin-

den, welche ihre Musik in dem Totalbilde der Oper vertreten, der musikalisch Indifferente aber amüsirt sich gewiß während der paar Stunden, die er dem Theater gewidmet hatte, denn der Componist versteht es nicht nur, die einzelnen Theile seiner Oper pikant zu würzen, sondern auch das Ganze mit Talent und Effektkenntniß zu behandeln, und seine Werke reussiren, wenn auch der musikalische Feingehalt darin nicht das volle Gewicht erreicht. Diese „Zigeunerin" hat mitunter recht gelungene Pièçen, jedoch muß diesem neuen Werke aus Balfe's Feder das gar armselig fabrizirte Libretto einen herben Eintrag thun."

Am 17. Dezember desselben Jahres erschien die Oper unter dem Titel: „Gitana, oder die Zigeunerin" zum ersten Male auf der Hamburger Bühne und wurde seitdem unzählige Male wiederholt.

Das Sujet der Oper, nach dem Englischen von Alfred Bune durch Joseph Staudigl deutsch bearbeitet, ist ziemlich trivial. Die Musik hat allerdings nichts Großartiges, dagegen eine Anzahl hübscher Melodien im Volkston. Als Hauptnummern möchten wir den Zigeunerchor in G dur des ersten Aktes, und die zu Anfang des zweiten Aktes vorkommende Romanze der Gitana in Es dur ansehen. Das Motiv des ersteren liegt der ganzen Oper zu Grunde, und

die Melodie der Romanze ist ungemein lieblich und ansprechend.

Die Oper besteht aus drei Akten, von denen der erste und dritte auf dem Gute des Grafen Alban, der zweite in Edinburg spielt. Zwischen dem ersten und zweiten Akte liegt ein Zeitraum von zwölf Jahren.

Die handelnden Personen sind: Graf Alban, Oberrichter in Edinburg; Arline, seine Tochter; Frederik, sein Neffe; Thomas, ein Flüchtling; die Zigeunerkönigin; Devilshof, Zigeunerhauptmann; Edgar, William, Harald, Astolf, Frederik's Freunde; ein Hauptmann der Stadtwache; ein Offizier; Betty, Arlinens Kammerfrau; ein Zigeuner; ein Diener des Grafen; ein Bauer; Edle, Offiziere, Zigeuner, Wachen.

Die Ouvertüre ist im Grunde nur eine potpourriartige Zusammenstellung der Hauptmelodien, doch wir erfreuen uns immerhin an diesem Bouquet, aus welchem uns glänzende Tonblumen entgegenduften.

1) Introduktion. Im Allegro vivace, A dur, $^4/_4$, singt ein Männerchor von Kampf und Sieg, von Wein und Freude. Es folgt eine Kavatine des Grafen; der Chor singt dazwischen: „Nur fort durch Feld und Bucht in die waldige Felsenschlucht, wo Jägers Hüft-

horn schallt u. s. w." Nachdem der Graf mit dem Jagdgefolge abgezogen ist, tritt Thomas auf.

2) Recitativ und Arie. Einsam und verfolgt irrt der Flüchtling durch die Welt, nicht wissend, wohin er seine Schritte lenken soll. Er klagt sein Leid in tief empfundenen Tönen, und der melodische Wohllaut seines schwermüthigen Sanges wird auch zu den Herzen der Hörer dringen.

3) Chor der Zigeuner (Moderato, G dur, 4/4). Das Motiv dieses trefflichen, höchst charakteristischen Chores liegt, wie gesagt, der ganzen Oper zu Grunde. Unstreitig ist diese Nummer das Vorzüglichste, was unser Tonsetzer je in der Composition größerer Ensemblestücke geleistet hat.

4) Duett zwischen Devilshof und Thomas. (Allegro moderato, B dur, 4/4). Der Zigeunerhauptmann reicht dem Flüchtling die Hand, der wiederum in Klagen über das entschwundene Glück ausbricht. Tröstend und ermuthigend erklingt dazwischen das reizend leichtsinnige Motiv des kecken, muntern Zigeunerchors und ladet den Traurigen zu frohem Lebensgenuß ein. „Viel brauch' ich nicht", gesteht Thomas bescheiden im Pianissimo; doch — „die Börse ist leer, das quält mich sehr." Ueber derlei Kummer ist Devilshof längst hinaus: „wir kaufen Alles ohne Geld"

äußert er mit zufriedener Selbstironie. Als aber Thomas über Herzensweh klagt, erwiedert Devilshof erst trocken, dann spottend: „Das war von je kein Ding für unsern Kram.“ Wieder fällt der Chor mit den Worten ein: „Wir Zigeuner leben froh u. s. w.“ Dann fordert Devilshof, wie zu Anfang, den Flüchtling abermals auf, in die dargebotene Rechte einzuschlagen zum Zeichen des Einverständnisses. Thomas thut es, und nun bedeutet man ihm, daß er zurückbleiben soll, während die Uebrigen auf die Glücksjagd ziehen.

5) Arie (Allegro agitato, C dur, ⁶/₈). Frederik tritt auf und singt meist parlando:

„Ist nicht Hülfe bei der Hand?
Alles scheint mir gelb und grün.
Und es zweifelt mein Verstand,
Ob ich noch ich selber bin,
Ein solcher Spaß, bei meiner Ehr',
Könnte einem tödtlich sein u. s. w.

Nach einigen melodramatischen Effekten und etlichen Tänzen der zurückgekehrten Zigeuner beginnt

6) Das Finale des ersten Aktes. Die Genossen des Grafen bedrohen den Flüchtling Thomas mit Schmach und Tod. Der Graf tritt dazwischen mit den

Worten: „Mein Theuerstes hat er vom Tod befreit, zum Dank dafür auch sein Vergeh'n verzeiht!“ Dann heißt er ihn eilig den Ort verlassen und giebt ihm eine mit Gold gefüllte Börse. Devilshof mischt sich in den Streit und weist die Drohungen der Edelleute zurück, deren Zorn in hellen Flammen auflodert, als Thomas dem Grafen die Börse vor die Füße wirft. Sie dringen auf Devilshof ein, der nach kurzem Kampf ergriffen und mit Thomas fortgeführt wird. Auf das Gefecht folgt ein Galopp. Da wir dem Leser die saure und undankbare Mühe ersparen wollen, sich mit uns durch das dornige Gestrüpp des jämmerlichen Textes hindurchzuarbeiten, so heben wir als musikalische Hauptmomente dieses Finales das Gebet und besonders den feurigen, schwungvollen Schlußchor hervor.

Zweiter Akt. 7. Chor der Zigeuner (Moderato, D dur, $^{4}/_{4}$), ein ziemlich unbedeutender, einförmiger Gesang. Die Zigeuner ziehen sich auf Devilshof's Geheiß zurück; nun tritt der betrunkene Frederik auf und faselt im Parlando allerlei ungewaschenes Zeug. Devilshof stibitzt ihm die Uhr weg und bittet, Frederik möge ihm auch seinen Ring und seine Ketten anvertrauen, worauf der wackere junge Mann antwortet: „Diese Artigkeit gleicht einem Diebstahl

sehr, wenn's so fortgeht, so bleibt mir bald gar nichts mehr." Die Zigeuner fallen nun über ihn her, und Jeder nimmt, soviel er kann. Plötzlich kommt die Zigeuner-Königin und befiehlt ihren Leuten, dem Beraubten Alles zurückzugeben, was sie ihm genommen haben. Sie gehorchen; doch Frederik klagt, daß ihm noch ein Bild in Brillanten gefaßt fehlt, was ihm mehr als Alles gilt. Der Hauptmann hat es genommen und sich dann damit aus dem Staube gemacht. Die Zigeuner-Königin nimmt Frederik in ihren Schutz und gebietet ihren Unterthanen, ihr zu folgen und ihre Befehle zu vernehmen.

8) Romanze (Andantino, Es dur, $^{3}/_{8}$), eine zarte, liebliche, höchst ansprechende Piéce, unstreitig das Gelungenste, was der Componist jemals in diesem Genre geschrieben hat und vielleicht das werthvollste und glänzendste Stück der ganzen Oper. Arline, die in ihrer Kindheit von den Zigeunern geraubt, und seitdem in völliger Unkenntniß ihrer Herkunft aufgewachsen ist, singt zu Thomas, ihrem Geliebten:

Im Traum' sah ich mich im Marmorsaal,
Vasallen und Diener um mich,
Und der Stolz und die Hoffnung der ganzen Zahl
Im weiten Palast war nur ich,

Meine Schätze, sie waren unzählbar,
Meine Ahnen königlich,
Doch das höchste Glück des Traumes war,
Daß ich sah, Du liebtest mich.

Und Freier sanken auf die Knie
Im täuschenden Traum' vor mir,
Und mit heil'gem Eid gelobten sie
Mir Treue für und für,
Und der Eine aus dieser edeln Schaar
Wohl einem König glich,
Doch das höchste Glück des Traumes war,
Daß ich sah, Du liebtest mich.

9) Duett zwischen Thomas und Arlinen (Moderato, B dur, 4/4). Thomas erzählt im begleiteten Recitativ, daß eine Narbe in Arlinens Arme von einer Wunde herrühre, die ihr einst ein Hirsch, den er ins Herz geschossen, mit seinem Geweih geschlagen habe u. s. w. Im Innersten erregt von seinem wunderbaren Berichte, ersucht ihn Arline, in seiner Erzählung fortzufahren. Das Orchester modulirt nach D dur, worauf im Larghetto das anmuthige, recht melodiöse Duett mit den Worten des Thomas': „Ihr Vaterhaus ist nur mir ganz allein bekannt", beginnt. Eine in Terzen gesungene Kadenz endigt diesen ersten Larghettosatz,

und nun wird das Duett in der ursprünglichen Tonart fortgesetzt. In seinem weitern Verlaufe nimmt es mehr und mehr einen so entschieden italienischen Charakter an, wohin wir auch die Monotonie der unvermeidlichen Terzengänge rechnen, daß wir uns füglich nicht länger dabei aufhalten können. Aus diesem Duett erfahren wir eben auch weiter nichts, als daß Thomas fürchtet, Arlinen für immer zu verlieren, wenn er den Schleier lüftet, der auf der Vergangenheit ruht.

10) Chor der Zigeuner (Allegro moderato, Es dur, 4/4). Arline trägt dem Familienrath der Zigeuner ihren höchsten Wunsch vor, daß sie nämlich den Mann ihrer Wahl heirathen wolle. Das prächtige Zigeunervölkchen hat dagegen nichts einzuwenden, sondern antwortet im Pianissimo:

Möget ihr froh und glücklich sein,
Die ihr euch liebet so warm und rein.

Die Zigeuner-Königin jedoch denkt anders von der Sache, wilde Eifersucht tobt in ihrem Innern, kaum hält sie die Thränen zurück, und sie wird, wie wenigstens Devilshof meint, nichts unversucht lassen, was der Liebenden Glück stören kann. Spöttisch fordert er sie auf, als Fürstin des Stammes den Segen über sie zu sprechen. Wider alles Erwarten thut sie es in sehr feierlicher und würdiger Weise. Nach diesem

großartigen, melodramatischem Effekt wiederholt der Chor seinen Glückwunsch und fährt damit fort, bis endlich das Hauptmotiv der Oper aus dem Zigeunerchor mit den Worten: „Wir Zigeuner leben froh“ wiederkehrt und diese im Ganzen gelungene und unterhaltende Nummer recht charakteristisch schließt.

11) Duett zwischen der Zigeuner-Königin und Devilshof (Allegro ma non troppo, C dur, 4/4). Wilde Eifersucht und heimliche Rachbegierde sind mitunter recht charakteristisch in der Orchesterpartie angedeutet. Der Gesang hält sich Anfangs ganz angemessen im Parlando. Das Duett beginnt mit einem leidenschaftlichen Zornausbruch der Königin, welche die Verbinduug Arlinens mit Thomas für das Werk des Hauptmanns erklärt und dafür an ihm Rache nehmen will. Dann erblickt sie an seinem Halse das Kleinod, welches er dem betrunkenen Frederik geraubt hat, und befiehlt ihm, es ihr zu geben. Devilshof gehorcht nach einigem Sträuben und wird von der Königin fortgeschickt; am Schlusse überlassen sich Beide ihren Rachegefühlen.

12) Romanze mit Chor (Moderato, As dur, 6/8). Zu Anfang ertönt der uns bekannte Zigeunerchor. Dann folgt eine kurze, mehrmals vom Chor unterbro-

chene Romanze Arlinens. Den Schluß macht wieder der erste Zigeunerchor.

13) Marsch (Allegro moderato, C dur, 4/4), ein ziemlich unbedeutendes und oberflächliches Stück, das unsere Aufmerksamkeit nicht zu fesseln vermag.

14) Chor und Quartett (Allegro, A dur, 2/4). Auch diese sehr lang ausgesponnene Nummer bietet nichts Erwähnenswerthes.

15) Chor (Allegro vivace, E dur, 4/4). Arline wird vom Hauptmann der Wache verhaftet, und dem Gericht übergeben.

16) Kavatine des Grafen (Larghetto, As dur, 4/4), ein recht ansprechender, zart empfundener Sang, der die trostreiche Erinnerung an verschwundene schönere Zeiten zum Gegenstande hat.

17) Finale des zweiten Aktes (Allegro, Es dur, 4/4). Der Anblick Arlinens ruft dem Grafen mit mehr Bestimmtheit die Bilder der Vergangenheit ins Gedächtniß zurück. Auf seine Frage, woher sie die Narbe auf dem Arme habe, wiederholt sie die Worte des Thomas (s. oben). Dann tritt Thomas hervor und wird von Arlinen als ihr Retter bezeichnet. Der Graf erkennt seine Tochter und drückt sie an seine Brust. Darauf wendet sich Arline zu Thomas

und fordert ihn auf, sich zu erklären. Ihr antwortend singt Thomas:

Treu war Dir stets mein Herz,
Treu wird es ewig sein,
Bringt auch der Trennung Schmerz
Mir jetzt die größte Pein,
Ja, ich fühl's, nimmermehr wirst Du mir angehören,
Denn ihn wirst Du fortan als den Vater verehren!

Der Chor singt dem Himmel Preis und Dank, daß er dem Vater die Tochter wiedergegeben; damit schließt der zweite Akt.

19) Die Introduktion des letzten Aktes besteht aus zwei kurzen Sätzen, deren ersterer durch seinen langsamen Tanzrhythmus angenehm kontrastirt mit dem folgenden melodramatischen Allegrosatze, in welchem das bekannte Motiv des Zigeunerchors wiederkehrt und von den Streichinstrumenten ein paarmal wiederholt wird.

19) Kavatine (Andante, Es dur, 4/4). Thomas singt zu Arlinen:

Schwärmt Andrer Herz und Andrer Mund
Von süßem Liebestraum,
Wie auf dem weiten Erdenrund
Nichts so beseligt kaum,
Dann tritt vielleicht vor Deinen Blick
Vergang'ner Zeiten Schein,

Du denkst an unser Glück zurück,
Gewiß, dann denkst du mein, u. s. w.

20) Terzett (Andantino, As dur, $^3/_8$). Arline will mit Thomas entfliehen; Devilshof mahnt zum Aufbruch, da jeden Augenblick Gefahr drohe u. s. w.

21) Finale des dritten Aktes. Der Chor singt fröhlich seinen Vorsatz, der Gegenwart zu genießen, unbekümmert um Vergangenheit und Zukunft. Darauf kommt Frederik und will in Arlinens Gemach dringen, wird aber zurückgewiesen. Ein dumpfer Lärm stört plötzlich die Freude des Chors. Die Zigeunerkönigin tritt hervor und warnt den Grafen vor dem Feinde seiner Ruhe. Auf des Grafen Frage, wie dies gemeint sei, erwiedert sie im Recitativ: „Oft macht die Liebe blind, s'ist Dein eig'nes Kind! sie liebet Einen von uns'rem Stamm, und trotzet aller Schmach, vergessend aller Scham, birgt sie jetzt ihn unter Deinem Dach." Der Graf eilt nach der Thüre des Kabinets, Arline stürzt dazwischen und wirft sich ihm zu Füßen. Thomas tritt aus dem Gemache, und nun beginnt ein großartiges, trefflich durchgeführtes Quintett, an dessen Schlusse das Einfallen des Chors eine mächtige Wirkung hervorbringt. Der Graf befiehlt Thomas, den Ort zu verlassen, den sein Fuß entweiht

hat; doch Arline führt ihn zum Grafen und erklärt, daß sie ihn mit ihrem Leben schützen werde. Nun erreicht der Zorn des Grafen den höchsten Grad, ergrimmt ruft er Arlinen zu: „Nimmer, Du Falsche, verzeih' ich Dir!" Noch einmal ertönt die Stimme der von Haß und Eifersucht erfüllten Königin; sie warnt Thomas vor der Gefahr, die ihn umgarnt, und singt zu Arlinen in furchtbar leidenschaftlichen Accenten: „Vergehe, vergehe in endloser Pein, er soll nimmer Dein Eigen sein!" Auf Arlinens Wunsch treten Alle zurück, und sie bleibt mit dem Grafen allein. In dem folgenden Duettino (Larghetto, F dur, $^4/_4$) fleht sie knieend zum Vater, er möge sie nicht von Thomas trennen. Da dieser sich nicht erweichen läßt, gesteht sie, daß sie mit Thomas vermählt sei. Verzweifelnd klagt der Graf: „So ist für alle Zeit meines Namens Ehre befleckt, mein Rang entweiht, mein einziges Kind von der Schande bedeckt, eines Zigeuners Frau zu sein." Da tritt Thomas hervor und giebt sich in einer schönen, ausdrucksvollen Kavatine (Allegro, G dur, $^4/_4$), als den Sprößling eines edlen Geschlechtes zu erkennen, das für Schottlands Freiheit gekämpft und gefallen. Dann beschwört er den Grafen, er möge sein Herz nicht abwenden von der Tochter, der er Vater und Freund gewesen sei; nur ihretwegen habe er sich

zu den Zigeunern gehalten. Gerührt und dankbar reicht ihm der Graf die Hand. Im Terzett (Allegretto, Es dur, $^{3}/_{4}$) geloben der Graf, Thomas und Arline einander, daß die vergangenen Leiden ihr Herz nicht mit Traurigkeit erfüllen sollen u. s. w. Eine glänzende Bravourarie Arlinens mit kurzem, effektvollen Schlußchor endigt dieses Werk, dessen musikalische Partie viel Ansprechendes und Unterhaltendes für jeden Hörer enthält.

Wir können jedoch nicht läugnen, daß die „Zigeunerin", wenigstens in Deutschland, nicht den allgemeinen und ungetheilten Beifall erhielt, der der folgenden Oper Balfe's zu Theil wurde, die unter dem Titel: „Die vier Haimonskinder, komische Oper in drei Akten, Text von de Leuven und Brunswick," zum ersten Male 1844 in Paris erschien. Im folgenden Jahre wurde sie in Wien, Prag, Breslau, Frankfurt a. M. aufgeführt. Aus Prag berichtete ein Correspondent der Allgemeinen musikalischen Zeitung über die erste Vorstellung wie folgt:

„Da der Verfasser des Libretto von dem Ritterlichen, welches der Titel verspricht, nichts giebt, als die Namen, Kostüms und Dekorationen, so hätte er eben so gut die ganze Handlung als Konversationsoper behandeln können, wodurch die Musik, die größ-

tentheils der Situation und den Worten ziemlich angemessen ist, sich dem Texte nach besser angefügt haben würde. Ein reicher und geiziger Nachbar, der nebenbei ein blitzdummer Spitzbube ist, hätte auch im modernen oder Rokokostüm den vier blutarmen Erben ihre Wildpretpastete und Gans wegschnappen können, die der Kastellan den Bauern durch ein paar schlechte Witze abgejagt hat; und seine Herren theilweise reich und todt lügen, das hätte am Ende ein Bedienter des 18. und 19. Jahrhunderts eben so gut gekonnt, als dieser Kastellan der christlichen Heroenzeit; die Unwahrscheinlichkeit, wie es geschieht, ist so groß, daß ein oder anderthalb tausend Jahre keinen Unterschied gemacht hätten. Was nun die Musik betrifft, so hat Balfe die heiteren Momente und Situationen recht gut benutzt; komische Effekte im Dialog, besonders Witz, sind nicht vorhanden, und das Publikum hat hier und da gelächelt, wie die Weisen, doch nirgends wie ein fröhlicher Thor. Umsonst erwarteten wir Originalität und englische Eigenthümlichkeit; statt dessen fanden wir ein buntes Amalgama der verschiedensten Gattungen, in welchem der französische und deutsche Charakter nebst manchen Mozart'schen Anklängen überwiegt, doch ist auch das italienische Genre nicht ganz vernachlässigt und nebenbei viel Tanzmusik, die sich vielleicht dem

Componisten kaum selbst bewußt einschlich: Polka, Ländler, Steyrische, ja sogar die sogenannten Wiener Bierhäusler figuriren darin. Der Lichtpunkt des Ganzen ist die treffliche Instrumentation, die Schattenseiten die unendliche Weitschweifigkeit und Monotonie, Mangel an originellem Humor, an Einheit in der Musik und die Gesuchtheit des Gesanges. Die Instrumentation gleicht aber auch vollkommen einer Schönen, die sich ihrer Reize bewußt ist und, damit kokettirend, alles Andere neben sich zu überstrahlen sucht; sie spielt unstreitig die erste Rolle, da ihr doch erst die zweite gebührt, und verdeckt, noch mehr aber verdunkelt sie den Gesang. Zumal macht sie das Streichquartett zu breit, und die Blasinstrumente wirken zu massenhaft. Das Ganze hat sehr wenig Arien, oder besser gesagt: Lieder und Romanzen, desto mehr Quartette, Quintette, Sextette — das Finale des zweiten Aktes ist ein Oktett — ja selbst die größten Nummern sind strophenartig gehalten und die Wirkung manches schönen Motives geht in der unendlichen Repetition verloren."

Derselben Zeitung wurde aus Frankfurt a. M. berichtet: „Das Sujet ist locker und lose und steht in gar keiner Beziehung zur Volksdichtung. Der Titel „Haimonskinder" ist eine leere Prahlerei; denn die vier Gesellen ohne alle Naivetät und Ritterlichkeit, dazu in

ihren besten Flegeljahren, könnten eben so gut die Herren Kinder eines modernen Don Ranudo oder Don Quixote sein. Sie winden sich, von vier leichtfertigen Dämchen an der Nase herumgeführt, durch die Tanzmelodien der Oper einfältig hindurch, und sind nicht vermögend, nur einiges Interesse zu erregen. Um nur Eines von der Willkürlichkeit der französischen Dichter anzuführen, so ist Ivo, in der Volksdichtung ein König von Tarragona, hier in einen armen Kastellan Ivo umgewandelt, der aber wieder nicht eigene Erfindung ist, sondern als die handgreiflichste Imitation des Dieners Caleb in Scott's bekanntem Roman „Die Braut von Lammermoor" erscheint. Vielleicht haben die Herren Leuven und Brunswick den Fehler des Dichters der Donizetti'schen Lucia di Lammermoor wieder gut machen wollen, in welcher leider diese ergötzliche Figur Caleb vermißt wird, der ebenfalls um jeden Preis die Armuth des gesunkenen Hauses Ravenswood durch erdichtete Schätze und Intriguen bedecken möchte. Obgleich die Musik Balfe's von Trivialitäten und Gemeinplätzen strotzt, wenig selbstständig die Mitte zwischen Auber und Adam hält, auch Herrn Meyerbeer zuweilen die Schuhe austritt, so schütteten unsere Terroristen doch wieder das Kind mit dem Bade aus, wenn sie die Composition unbedingt verdammen; denn

Balfe hat in der That Talent, und hätte er den Faden fortgesponnen, den er in der Romanze des Olivier, in dem Liede des Ivo, in dem Duett Olivier's und Herminens, in dem kleinen Marschtempo im dritten Akt, und hauptsächlich im zweiten Finale voll nobler Haltung angeknüpft hat, so würde diese Oper sich weit über ihren jetzigen Standpunkt erheben und auch die musikalische Kritik weniger zu scheuen haben. Vielleicht wäre sie hier besser aufgenommen worden, hätten die ins Ganze bedeutend eingreifenden Nebenpartien nicht von Anfängern besetzt werden müssen, und wären einige Längen gleich a priori abgekürzt worden. Zu den Mängeln des Werkes fügt sich auch der bedenkliche Umstand, daß es schwerer zu besetzen ist, denn wo sind überall zehn Solosänger, die auch zugleich Schauspieler sein müssen?"

Fänden sich deutsche Componisten, welche so gefällig, so melodiös ansprechend und doch auch wieder so effektvoll schrieben, wie es Balfe in vielen Partien dieser Oper wirklich gethan hat, zugleich aber seine Fehler zu vermeiden wüßten, so würde gewiß der deutschen Oper bald geholfen sein. So lange dies aber nicht der Fall ist, werden wir derartige Gaben des Auslandes, ungeachtet aller Einwendungen der gelehrten deutschen Kritik, dankbar annehmen und wiederholt

auf die Vorzüge derselben mit allem Nachdruck hinweisen. Zu dem Ende gehen wir auch auf dieses Werk unseres Componisten etwas näher ein.

Die Personen des Stückes sind: Baron von Beaumanoir; Hermine, seine Tochter; Olivier, Richard, Rinald, Allard, Söhne des verstorbenen Herzogs Haimon; Klara, Jolantha, Eglantine, Nichten des Barons Beaumanoir; Ivo, Kastellan; Baudriot, Seneschall der Familie Juvigny; Hubert, Haushofmeister des Baron Beaumanoir; Gertrude, Beschließerin auf dem Schlosse Haimon; ein Abgesandter des Herzogs von Bretagne; Ritter, Damen, Vasallen des Barons Beaumanoir; Pagen, Dienerschaft, Landvolk.

Die Handlung spielt im ersten Akte auf dem Stammschlosse Haimon, im zweiten und dritten Akte auf dem Schlosse des Barons v. Beaumanoir.

Eine lebensvolle, glänzend instrumentirte Ouvertüre eröffnet das Werk. Die Introduktion, ganz im Auber'schen Style gehalten, besteht aus einer Arie des Ivo, der die nächtliche Runde macht und laut die Wachen anruft, obwohl in der verfallenen Burg kein einziger Kriegsmann sich befindet. Die Melodie der Arie fällt zwar angenehm ins Gehör, doch zeichnet sie sich nicht durch besondere Originalität aus, erinnert vielmehr an

bekannte Auber'sche Opernmelodien, ohne gerade Reminiscenz zu sein. Olivier, Allard, Richard und Rinald traten auf und preisen mit Ivo ihr Glück, daß sie sich wieder vereint am heimischen Heerde finden. — Auf dieses lebendige, im heitersten Tone gehaltene Quintett folgt eine anmuthige Romanze, in welcher Olivier den Brüdern sein Reiseabenteuer im Schlosse Beaumanoir mit folgenden Worten schildert:

Der Abend war hereingebrochen,
Ein Wolkenheer den Himmel schwärzt;
Der Sturmwind heult — mit keckem Pochen
Klopf' an das Schloßthor ich beherzt.
Der Kastellan, ein rauher Bengel,
Schrie: „Bettler, setze dich in Trab!"
Doch eine Jungfrau, nein, ein Engel,
Flüstert mir: Reis't noch nicht ab!"

In eines Thurmes dunklem Raume
Beschlich der Schlaf mich sanft und mild;
Ha, da erschien im goldnen Traume
Der holden Jungfrau Zauberbild.
Vom Lager mußt' ich mich erheben
Und pilgern mit dem Wanderstab;
Mein Leben hätt ich hingegeben,
Spräch' sie noch einmal: „Reis't noch nicht ab!"

Man läutet Angelus im nahen Kloster. Es ist

Mittag; der Tag und die Stunde sind da, wo nach dem Befehle des verstorbenen Herzogs Haimon eine versiegelte Kiste von den Söhnen geöffnet werden soll. Die vier Haimonskinder sind gekommen, die väterliche Erbschaft zu holen. Sie gehen an's Werk, öffnen die Eisenkiste, finden sie aber zu ihrem großen Schrecken leer. Endlich zieht Olivier ein zusammengerolltes Pergament aus der Kiste; es enthält den letzten Willen des Vaters, nämlich den guten Rath an die Söhne, dem Glücke kühn nachzujagen, und daß derjenige, der es zuerst ereilt, mit den Andern theilen möge. Die vier Brüder schwören, den väterlichen Rath zu befolgen, und sehen schon im Geiste aus den Trümmern des Schlosses Haimon einen stolzen Palast erstehen. Dann treten auf der Baron von Beaumanoir und Hermine, die auf den ersten Blick Olivier wiedererkennt und ihn dem Vater als den Reisenden vorstellt, der vor einigen Tagen im Schlosse Beaumanoir Zuflucht gesucht haben. Der Baron drückt seine Verwunderung darüber aus, daß Olivier, der liebetrunken Hermine anblickt, im abgetragenen Wamms nach seinem Schlosse gekommen sei, worauf der pfiffige Ivo ihm leise zusingt: „Daß man ihn liebe seinetwegen, wählt er dies Kleid.“ Lachend erwiedert der Freiherr: „Ach, ich versteh' — man pflegt dies Kriegslist wohl zu nennen, und mich dünkt, daß sie ihm ge-

lang.“ In der That hat schon die Liebe ihr süßes Band um Olivier und Herminen geschlungen; doch ihre Herzensfreude ist nicht ungetrübt: Olivier erinnert sich seines Eides, der ihn verpflichtet, sein Glück mit den Brüdern zu theilen, und Hermine hat auch schon ein unglückseliges Gelübde gethan. Der Wechsel ihrer Stimmungen ist recht gut in der Musik ausgedrückt. Der Baron entschuldigt sich bei Olivier und ladet ihn zu morgen früh nach Schloß Beaumanoir ein. Dort will er ihm ein Fest bereiten, wovon man noch in späten Zeiten erzählen soll. Hermine fügt ihre Bitten zu den pomphaften Einladungsfloskeln des Barons, Olivier kann nun nicht länger widerstehen und verspricht zu kommen. Nach dem Abgang des Barons und Herminens treten Allard, Richard, Rinald und Ivo auf, der sie vom Liebesglück ihres Bruders in Kenntniß gesetzt hat. Sie sind schon unter sich einig, daß Olivier's Heirath das Unterpfand ihres Glückes sein soll. Damit beginnt das Finale des ersten Aktes, an welchem besonders die heiter komische Färbung hervorzuheben sein möchte. Nach manchen spaßhaften Einfällen und humoristischen Wendungen, wozu das Orchester recht angemessen akkompagnirt, singen Alle jubeld: „Morgen sitzen dem Glück wir im Schooße,“ worauf Allard hinzufügt: „Aber heut' — gehn wir

hungrig zu Bett.“ Zum Schluß singen Alle Preis und Ehre jedem Haimonssohne.

Der zweite Akt beginnt mit einem Chor der Edelknechte und Vasallen des Barons von Beaumanoir. Dann läßt sich dieser selbst in einer Arie, wie folgt, vernehmen:

Was der Luxus hat aufzuweisen,
Es stehe heute hier zur Schau.
Ueberschwänglich an Wein und Speise
Muß die Tafel heut' sich weisen —
Mit Geld nehm' ich es nicht genau,
Nein, mit dem Gelde nehm' ich's nicht genau.
An Musik darf es ja nicht fehlen;
Wir nehmen zwanzig Troubadours!
Doch seht nur streng auf reine Kehlen,
Von Heiserkeit sei keine Spur.
(zu Hubert) So schreib' denn: zwanzig Troubadours!
(ihn zurückhaltend) Aber halt! — Wohl aufgeschauet!
Wir würden kaum vor Lärm bestehn.
Akustisch ist mein Schloß erbauet.
Statt zwanzig nehmen wir nur zehn.
(zu Hubert) Statt zwanzig schreibet zehn.

(lebhaft) Wartet noch, wartet noch! wo blieb mein Verstand?
Die Sänger sind verwegene Leute
Und eifersüchtig auch dabei,
Es käme alsobald zum Streite,
Vielleicht sogar zur Schlägerei.
Um keine Eifersucht zu wecken,
Die bei Künstlern wächst riesengroß,
Auch mehr Harmonie zu bezwecken,
Schreibt statt zehne — Einen bloß.

Bei diesem Fest darf man durchaus nicht sparen,
Fluthenweise ströme der Wein!
Wir wählen den von guten Jahren,
Und dreißig Faß schafft Ihr herein.
(zu Hubert) So schreibet dreißig Fäßer ein!
(ihn zurückhaltend) Noch einmal halt! — Laßt mich erwägen.
Mein Wein ist stark, voll Feuergluth!
Bald wird er sich im Kopfe regen,
Denn er dringet schnell ins Blut;
Dreißig Fässer? — Uebertrieben!
Die Krankheit ist vom Rausch nicht weit.
Zwei Faß genügen, nur geschrieben:
Zwei Fässer bloß aus — Menschlichkeit.

Doch nein! auch das hieße gefrevelt,
Und machte meinem Herzen Qual;
Denn jener Wein ist stark geschwefelt,
Er brächte Alle ins Spital.
In meinem Park springt eine Quelle,
In vielen Leiden wohl bewährt;
Von diesem Nektar, rein und helle,
Bringt, wenn zu trinken man begehret.

In dem folgenden trefflichen Quintett, dessen rhythmisches und harmonisches Ebenmaß unsere vollste Anerkennung verdient, klagen Klara, Jolantha und Eglantine ihre Noth, daß sie ins Kloster sollen, und wenden sich Schutz und Hülfe suchend an Hermine, die ihnen den Rath giebt, jede soll sich heute sogleich einen Mann verschaffen. Die Schwestern finden den Plan ganz nach ihrem Geschmack und kommen nach einigem disputiren überein, daß sie jeden, auch den häßlichsten Mann nehmen wollen. Nach ihrem Abgang treten der Baron und Ivo auf und duettiren ein Langes und Breites sehr anmuthig und komisch von den Vorzügen, Tugenden, Reichthümern, der Macht und dem Ansehen des edeln Herzogs Olivier von Haimon. Ivo lügt wie gedruckt, daß dem einfältigen Baron Hören und Sehen vergeht. Dann tritt der Chor wieder auf und heißt

Olivier willkommen. In dem folgenden Duett gestehen sich Olivier und Hermine entzückt ihre gegenseitige Liebe, doch ihre Freude wird bald wieder gestört durch Herminens Erklärung, daß sie ein strenges Gelübde erfüllen müsse, ehe sie ihm die Hand reichen könne. Nach diesem Liebesjammer kommen Allard, Rinald und Richard zum Stelldichein in der Laube. Nun beginnt das treffliche Finale des zweiten Aktes, das wir für die beste und gelungenste Partie der ganzen Oper halten. Hermine kommt von der andern Seite mit den drei Schwestern, denen sie den Rath giebt, zu thun als wenn sie schon Bräute wären, dann würde Alles gut gehen und nach den Dreien auch die Vierte (sie selber) den Gatten finden. Hierauf wendet sie sich der Reihe nach zu jedem der drei Brüder und bittet einen nach dem andern, er möge sein Versteck nicht verlassen. Durch die folgende Romanze weiß sie in Jedem den Glauben zu erwecken, daß sie ihn zum Gatten begehre. Zuletzt verlobt sie sich nach einander als Jolantha, Klara und Eglantine mit Allard, Richard und Rinald. Olivier kommt dazu und erhält den Bescheid, sie habe sich mit dreien verlobt, um die Seine zu werden. Dann wiederholt sich das wunderliebliche Ensemble und beschließt höchst anmuthig den zweiten Akt.

Nach einer kurzen Zwischenmusik beginnt der dritte Akt mit ein paar hübschen, ansprechenden Kouplets Ivo's. Darauf folgt das bekannte Glockenduett zwischen dem Baron und Herminen. Dreimal ertönt die Glocke zum Zeichen, daß die drei Schwestern vermählt sind, während der Baron glaubt, die Glocke verkünde nur ihre Verlobung. Hermine hat ihr Gelübde erfüllt und überläßt sich nun der ausgelassensten Freude. Im Septett belehrt sie die Schwestern, wie sie es anfangen müssen, um ihre überlisteten Männer an sich zu fesseln. Die drei Gimpel erscheinen bald darauf, werden gebührender Maßen ausgelacht, machen aber nichts destoweniger die beste Miene zum bösen Spiel. Im Finale erfährt der Baron, daß alle vier Paare bereits vermählt sind; auch er muß nun gute Miene zum bösen Spiel machen und den Brautwerber des Herzogs von Bretagne verabschieden. Der Chor preist begeistert der Haimonskinder Ruhm; damit schließt die Oper. —

Gegen Ende des Jahres 1844 erschien eine andere neue Oper Balfe's unter dem Titel: „Die Tochter von San Marco“ auf dem Drurylane-Theater zu London und wurde sehr beifällig aufgenommen. Dagegen fiel im folgenden Jahre sein „Stern von Sevilla“ in Paris durch. Einen bessern Erfolg hatte wiederum seine zum ersten Male 1845 in London auf dem

Drurylane-Theater gegebene Oper: „The bondsman, (Der Leibeigene)“, die auch bei Schott's Söhnen zu Mainz im Druck erschien. Auch seine neueste Oper: „The maid of honour“ hat gefallen. Sie wurde am 20. Dezember 1847 zum ersten Male gleichfalls auf dem Drurylane-Theater zu London aufgeführt.

Balfe lebt seit dem Jahre 1845 als Direktor der italienischen Oper und der philharmonischen Konzerte in London.

Drurylane-Theater gegebene Oper: „The bondman, (Der Leibeigene)“, die auch bei Schott's Söhnen zu Mainz im Druck erschien. Auch seine neueste Oper: „The maid of honour“ hat gefallen. Sie wurde am 20. Dezember 1847 zum ersten Male glänzend auf dem Drurylane-Theater zu London aufgeführt.

Balfe lebt seit dem Jahre 1845 als Direktor der italienischen Oper und der philharmonischen Konzerte in London.

William Sterndale Bennett.

Wir stellen dem Leser eine andere glückliche Künstler-Individualität aus England vor. Es ist dies keine Beethoven'sche, die jahrelangen Kampf nach sich zöge, kein Berlioz, der Aufstand predigt mit Heldenstimme, und Schrecken und Vernichtung um sich verbreitet, vielmehr ein stiller schöner Geist, der, wie es auch unter ihm tobe, einsam in der Höhe, wie ein Sternenwärter, fortarbeitet, dem Kreislauf der Erscheinungen nachspürt und der Natur ihre Geheimnisse ablauscht.

Sein Name ist William Sterndale Bennett, sein Vaterland das Shakspeare's, wie auch sein Vorname der dieses Dichters, sein Geburtstag der 13. April 1816. An seiner Wiege hatte schon eine gütige Vorsehung gewacht. Haben nämlich große Väter selten Kinder erzeugt, die minder groß in derselben Wissenschaft, derselben Kunst wurden, so sind doch die

glücklich zu preisen, die schon durch die Geburt an ihr Talent gekettet, auf ihren Lebensberuf hingewiesen sind; glücklich also Mozart, Haydn, Beethoven, deren Väter schlichte Musiker waren. Glücklich also auch unser Künstler, der wohl manchmal unter der großen Orgel, wenn sie sein Vater, der Organist in Sheffield in der Grafschaft Yorkshire war, spielte, und erstaunt und selig gelauscht haben mag.

Auch ein weniger glückliches Naturell hätte sich unter dieser günstigen Umgebung so naturgemäß und rein entfalten müssen. Nachdem er sehr früh seine Eltern verloren hatte, erhielt er seine Erziehung im Hause seines Großvaters in Cambridge, wo er acht Jahre alt bei der Kapelle des Kings-Kollege angestellt wurde. Einige Jahre darauf kam er auf die königliche Akademie der Musik, wo er den Unterricht von Crolch, Holmes, Potter u. A. genoß. Was eine sorgfältige Erziehung, was Lehrer wie Cyprian Potter und Dr. Crolch, was unausgesetzte eigene Studien zu seiner künstlerischen Entwickelung beigetragen haben, können wir nicht sagen, wir wissen nur so viel, daß dem Schulgespinnst eine so herrliche Psyche entflogen ist, daß man ihrem Fluge mit sehnenden Armen nachfliegen möchte.

Schon frühzeitig hatte er sich auf dem Piano aus-

gebildet und mehrere brillante Compositionen vollendet. Im August 1835 trat er u. A. in London mit einem Konzerte eigener Composition auf und bewährte sich schon damals als Jünger des deutschen Geschmacks; dadurch meinen wir ihn hinlänglich als dem heutigen Modeschwindel abhold bezeichnet zu haben. Sein Vortrag ward von sachverständigen Kennern als edel, rein geistreich und geschmackvoll bewundert und gepriesen.

Wie aber einem so geflügelten Geiste die Scholle allein, auf der er geboren, nicht für immer genügen konnte, so mochte er sich wohl oft nach dem Lande sehnen, wo die Ersten in der Musik, Mozart und Beethoven, das Licht der Welt erblickten. Er begab sich daher zum Musikfest nach Düsseldorf, wo sich Mendelssohn sehr vortheilhaft über sein Talent äußerte. Die Mittheilung dieses Lobes in londoner Blättern sicherte dem jungen Künstler bei seiner Rückkehr nach England im Voraus eine glänzende Aufnahme.

Im Jahr 1836 ging er nach Leipzig, wo er sich den Winter $18^{36}/_{37}$ hindurch aufhielt und eine Zeitlang unter Mendelssohn Composition studirte. Hier trat er auch mehrmals in den Konzerten des Gewandhauses mit dem größten Erfolg auf. Im April 1837 reiste er nach seinem Vaterlande zurück, für seine mannigfachen Gefälligkeiten von der Konzertdirektion durch Ue-

berreichung eines silbernen Pokals geehrt. Die folgenden Winter verlebte er gleichfalls in Leipzig, wo ihm u. A. am 17. Januar 1839 bei seinem Erscheinen im Gewandhauskonzerte die Ehre eines ausgezeichneten Empfangs zu Theil wurde. Er gab ein von ihm neu componirtes Konzert für das Pianoforte zum Besten. Alle drei Sätze des Konzerts, Allegro con maestà, Barkarole und Presto agitato erwarben sich die begeistertsten Huldigungen des Publikums. Nur die Meinungen, welcher von diesen Sätzen, der Composition nach, der gelungenste sei, waren verschieden, wie es theils beim ersten Hören eines neuen Werkes, theils wegen mannigfacher Berücksichtigung und Verschiedenheit des Geschmackes kaum anders möglich ist.

Am 21. Februar desselben Jahres spielte er ebenfalls im Saale des Gewandhauses ein neues von ihm selbst componirtes Capriccio für Pianoforte mit Orchesterbegleitung. Dieses sehr graziöse, dabei auch brillante Musikstück zeigte überall den tüchtigen Künstler; dem trefflichen Spieler und Componisten wurde der einstimmige wohlverdiente Beifall der zahlreichen Versammlung zu Theil.

Im Januar 1842 finden wir unsern Künstler abermals in Leipzig, wo er bei seinem Erscheinen im Gewandhauskonzerte wieder mit allgemeinem Beifall be-

grüßt wurde. Er spielte sein schönes Capriccio für Pianoforte sehr fein und elegant, mit so geistreicher Auffassung, wie es die gediegene Composition verlangt und es nur ein wahrhaft durchgebildeter, talentvoller Künstler vermag. – Im März spielte er sein Pianofortekonzert mit der größten Meisterschaft. Sein treffliches, geistvolles und sehr solides Spiel hatte jetzt noch bedeutend an Energie, Frische und Lebendigkeit gewonnen und war dadurch bei Weitem wirksamer als früher geworden. Außerordentlich fein und geschmackvoll trug er besonders das zweite Stück des Konzerts, eine reizende Barkarole vor, die wir, wie überhaupt dieses Konzert, für eine seiner interessantesten und liebenswürdigsten Compositionen halten. Er wurde gleich bei seinem Auftreten mit Beifall begrüßt, der sich nach jedem einzelnen Konzertsatz auf das Lebhafteste wiederholte und dem trefflichen Künstler bewies, wie lieb und werth er dem musikalischen Publikum Leipzigs geworden war, und wie sehr man seine ausgezeichneten Leistungen in Leipzig zu schätzen wußte.

Noch im Laufe des März 1842 kehrte er nach London zurück, um die Direktion der Konzerte der philharmonischen Gesellschaft mit zu übernehmen, ein Wirkungskreis, der seinen Kräften ganz angemessen und durch ihn der Kunst gewiß sehr förderlich war.

Die Royal society of music hatte ihn bereits im Februar 1838 zu ihrem Mitglied erwählt, und so lebt er denn jetzt in London, der Liebling des londoner Publikums, einer der bedeutendsten Musiker Englands.

Neben einer großen Menge von Compositionen für Pianoforte allein sowohl, als auch in Verbindung mit Streichinstrumenten, Quartetten für Streichinstrumente, Konzerten u. s. w. schrieb er auch Ouvertüren zu Dichtungen im Mendelssohn'schen Styl. Für seine Schüler hat er in den Classical practice for pianoforte students, London 1841, eine Sammlung von Uebungsstücken zusammengestellt.

Nach diesen kurzen biographischen Notizen laden wir den Leser ein, mit uns Musterung zu halten über die bedeutendsten und hervorragendsten Compositionen dieses liebenswürdigen und geistvollen Tonkünstlers.

Wir beginnen mit dem oben erwähnten dritten Konzert (9. Werk), welches der Componist im Leipziger Gewandhause vorgetragen hat. Erwähnt man, daß er dieses Konzert in seinem neunzehnten Jahre geschrieben hat, so muß man erstaunen über diese früh ausgebildete Künstlerhand, über die ruhige Disposition, über den Zusammenhalt des Ganzen, über den Wohllaut der Sprache, die Reinheit des Gedankens. Im Gan-

zen trifft man nichts Unwesentliches darin, nichts, was nicht in inniger Verwandschaft zur Grundempfindung stünde, und selbst da, wo neue Elemente hinzutreten, schimmern immer noch jene goldenen Fäden hindurch, wie sie nur eben eine Meisterhand fortzuführen versteht. Robert Schumann, gewiß ein kompetenter und unparteiischer Richter, urtheilt über das Werk und die Aufnahme desselben Seitens des leipziger Publikums folgendermaßen:

„Welche Wohlthat, im ewigen Wust von Schülerarbeiten einmal auf ein organisches lebensvolles Ganze zu stoßen, und welche Freude, daß es das leipziger Publikum, so wenig es darauf vorbereitet war, rasch und freudig zu erkennen wußte. Das Urtheil des Publikums wird hier nämlich auf eine ganz andere Weise als bei andern Virtuosen auf die Probe gestellt. Hier gilt es nicht, eine Fertigkeit anzuerkennen, eine Schule zu unterscheiden, mit andern Virtuosen Parallelen zu ziehen. Man mußte bei unserm Künstler vielmehr erst der Bescheidenheit, mit der er alles Auffallende von sich wies, auf die Spur kommen, ob sie auch auf einem schönen reichen Boden ruhe, ob man hier eine von den seltneren innigen Künstlernaturen vor sich habe, die, wenn sie einmal der Außenwelt einen Blick in das Seelenleben erlauben, unbekümmert darum, nur mit

sich zu verkehren, in sich zu leben scheinen. Nach dem ersten Satz, einem rein lyrischen Stück voll so schön menschlichen Empfindens, wie man es nur in den besten Musikwerken trifft, war man in der Hauptsache, daß es sich hier um eine vornehmere Art von Künstler handle, natürlich im Klaren. Doch folgte nicht jener allgemeine aus Boden und Decke donnernde Beifall, wie ihn kecke Virtuosen herausfordern. Man verlangte mehr, man war sichtlich gespannt, man wollte den Engländer merken lassen, daß er im Lande der Musik wäre. Da begann jene Romanze in G moll, so einfach, daß man die Noten darin zählen kann. Wenn ich es auch nicht aus der ersten Quelle wüßte, daß dem Dichter hier während des Componirens das Bild einer Nachtwandlerin vorgeschwebt hätte, so mußte doch jedem gefühlvollen Herzen all das Rührende, das eine solche Scene hat, augenblicklich überkommen. Als fürchte man, die Träumerin auf der hohen Zinne zu wecken, wagte da Niemand zu athmen, und wenn die Theilnahme an mancher Stelle sogar gleichsam ängstlich war, so wurde sie durch die Schönheit der Erscheinung zum reinen Kunstgenuß gemildert. Und hier trat jener wundervolle Akkord ein, wo die Wandlerin außer aller Gefahr wie auf ihr Ruhebett hingelagert scheint und ruhige Mondesstrahlen darüber fließen. Dieser glückliche Zug ent-

schied über den Künstler und man überließ sich im letzten Satz ungestört der Freude, die wir vom Meister zu erhalten gewohnt sind, mag er uns nun zu Kampf oder Friede führen."

Die folgende Composition Bennett's, seine bekannten „musikalischen Skizzen *)" (10. Werk), gehören zur sogenannten malenden Musik, gehen aber darin durchaus nicht zu weit, sondern setzen vielmehr den musikalischen Gedanken obenan und schaffen durch gute Festhaltung und geschickte Bearbeitung desselben ein Ganzes, das etwas sehr Ansprechendes liefert, wenn man auch von dem in Tönen darzustellenden Gegenstande absieht und sich im Allgemeinen der Empfindung überläßt, die jedem Tonstücke als erste Anforderung gelten muß. Die Skizzen haben die Ueberschriften: the Sea, the Millstream and the Fountain, zu deutsch: der See, der Mühlstrom und der Springbrunnen. Und verdankte ihm die Kunst nichts als diese, sie müssen ihr seinem Namen erhalten. An Zartheit und Naivität übertreffen sie Alles, was wir von musikalischer Genremalerei kennen, wie denn überhaupt Bennett, als

*) **Three musical Sketches for the Pianof. entilled: the Sea, the Millstream and the Fountain composed by William Sterndale Bennett. Op. 10. Leipsik, published by Fr. Kistner.**

ächter Dichter, der Natur gerade einige ihrer musikalischsten Scenen abgelauscht hat. Oder hättet ihr nie Musik gehört, die euch des Abends nach dem jenseitigen Ufer des Sees hinüberrufen wollte? nie die zürnende, tobende, die die Räder treibt, daß die Funken sprühen? Auf welche Weise übrigens die Skizzen entstanden seien, ob von Innen nach Außen, oder umgekehrt, thut nichts zur Sache und vermag auch Niemand zu entscheiden. Die Componisten wissen das meist selbst nicht; Eins wird so, das Andere so; oft leitet ein äußeres Bild weiter, oft ruft eine Tonfolge wieder jene hervor. Bleibt nur Musik und selbstständige Melodie übrig, so grüble man nicht weiter, sondern genieße. — Das erste Tonstück hat etwas Weiches, ruhig Fließendes, sinnlich und sanft Bewegtes; das zweite etwas anstürmend Unruhiges ankämpfend Unheimliches im stetigen Andrange, so daß in schäumenden Modulationswindungen der feste Hauptgedanke stets wieder mächtig wird; das dritte hat etwas murmelnd Tröpfelndes in unaufhörlich auf und abrauschenden Sechszehntheil-Triolen des $^3/_4$ Taktes (Presto), wozu Achtelschläge das Leichte und nur in ununterbrochener Fortsetzung Gewichtige eines festen Aufschlagens vorbilden. Die unbestimmten Schwebungen der Akkordverbindungen gehen nicht zu weit, gehören vielmehr recht eigentlich zum Wesen des erfreulich geschil-

derten Gegenstandes. Man hört deutlich dieses hundertstimmige Plaudern und Plätschern neben sich; Schiller kann es nicht deutlicher vor uns stellen, wenn er einmal sagt:

Mein Ohr umtönt ein Harmonienfluß,
Der Springquell fällt mit angenehmem Rauschen,
Die Blume neigt sich zu des Westes Kuß
Und alle Wesen seh' ich Wonne tauschen. —

Auf diese „Skizzen" folgten bald sechs „Etüden" in Form von Capriccios *), die keineswegs große Erfindungen sind; aber da ihnen weder Idee, noch Durchführung derselben, noch charakteristische Schönheit abgeht, welches Alles noch dazu durch das Capricenartige pikant gemacht worden ist, so wird jedes dieser Stücke bei gelungenem Vortrage auch dem Hörer und Spieler besonderes Vergnügen gewähren. — Wie der Künstler haushälterisch zu Werke geht, wie er klein anfängt, nichts versäumt, nirgends auch zu viel thut, immer die Kraft dahin zu bringen, von wo sie am meisten wirkt, davon können Alle lernen, das sind die Meisteran-

---

*) Sechs Studien in Form von Capriccios für das Pianoforte componirt von William Sterndale Bennett. Leipzig bei Fr. Kistner.

zeichen, die sich später im schönsten Sinne erfüllt haben. Dann man muß wissen, daß die Etüden schon im achtzehnten Jahre von ihm componirt wurden, seit welcher Zeit sich seine Wissenschaft und Phantasie um ein Bedeutendes bereichert haben. Immerhin strömen aber auch schon hier die Gedanken so frei und ungehindert zum Ende, daß der Etüdenzweck überall als der untergeordnete erscheint, wie natürlich ein Künstler, der wie Bennett das Gegentheil alles mechanisch Todten, durch Studium von Etüden etwas mehr erreicht wissen will, als nutzlose Fertigkeit. Der Titel bezeichnet den Inhalt daher ganz deutlich; man erhält Capricen in strengerer Form von jedesmal anderer Schwierigkeit; artige Genrebilder, durch deren Nachzeichnung die Hand Grazie und Leichtigkeit erlangt. Am meisten möchten wir sie den ältern Etüden von Berger vergleichen, wiewohl diese in noch reiferem Mannesalter geschrieben sind. — In Nr. 1 wird der Spieler einige Schwierigkeiten finden, deren Ueberwindung sich belohnt. Nr. 2 ist für gebundenes Spiel, Nr. 3 für schnelle Triolen, Nr. 4 für scherzhaften Vortrag in lebendiger Bewegung; Nr. 5 zeichnet sich vorzüglich durch eine sehr schöne Baßfigur aus, auf deren guten und geschmackvollen Vortrag nicht wenig ankommt; Nr. 6 endlich ist für glänzende Oktavengänge hauptsächlich geeignet und von allen die

schlagendste. Alle sind vollstimmig gehalten, in den meisten findet sich auch jene durch Begleitungstöne reich verzierte Melodieführung, die seit Cramer den Pianofortecomponisten so lieb geworden ist. Mehrere von diesen Sätzen erinnern lebhaft an Mendelssohn's Darstellungsweise.

Auch seine „Impromptus *)“ sind nicht minder trefflich und wahre Gedichte, obwohl weniger eigenthümlich und an Mendelssohn's „Lieder ohne Worte“ manchmal erinnernd; ihre Formen und Rhythmen sind die anmuthigsten, oft fast zu ruhig und behaglich. Für eigentliche Impromptus nehmen wir diese Sätze nicht, dazu sind sie zu geordnet und zu folgerecht durchgearbeitet, was ihnen nichts von ihrem Werthe nimmt, auch nicht nehmen soll, Nr. 1 und 3 sind so Etüdenähnlich, daß wir ihnen eher diesen Namen beilegen würden. Alle sind sehr ansprechend und fallen angenehm ins Gehör, was freilich immer und überall die Hauptsache ist.

Ein großer Fortschritt zeigt sich aber erst in den „drei Romanzen“ (14. Werk), namentlich was ihre tieferen, manchmal befremdenden harmonischen Kombina-

---

*) Trois Impromptus pour le Pianof. composés par W. Sterndale Bennett. Oeuvr. 12. Leipzig, chez Fr. Kistner.

tionen und Freiheiten ihren weitern kühnen Bau betrifft. Sie sind 1837 beschrieben und können als Höhepunkt seines tonkünstlerischen Strebens angesehen werden. An reichem ausströmenden Gesang gleichen sie seinen andern Werken; namentlich herrscht auch in ihnen die Melodie der hohen Stimme vor. Was sie aber auszeichnet, ist ihre größere Leidenschaftlichkeit; die erste Romanze ist sogar heftig, die andere scheint nur ruhiger; in der letzten wallt es aber wieder über voll sehnsüchtiger Klage. Einer Zergliederung bedürfen sie so wenig, wie ein schönes Gedicht. Als auf eigenthümliche Schönheit der zweiten Romanze machen wir nur noch auf den immer neu harmonisirten Eintritt der Melodie und auf die herrlich tiefen Bässe aufmerksam.

Wir kommen nun zu seinen Konzert-Ouvertüren, deren erste, zu „Parisina", zum ersten Male 1837 im Gewandhause zu Leipzig unter großem Beifall und allseitiger Anerkennung aufgeführt wurde. Ihr folgte bald die Ouvertüre zu den „Najaden" *), ein reizendes, reich und edel ausgeführtes Bild, frisch, wie eben gebadet und trotz ihrer Stoffähnlichkeit mit der Mendelssohn'schen Melusine der eigenthümlichen Züge voll,

*) Die Najaden-Ouvertüre von William Sterndale Bennett. Op. 15. Leipzig, bei Fr. Kistner.

die wir schon mehrfach an unserm Tonkünstler hervorzuheben Gelegenheit hatten. Es gehört wenig Phantasie dazu, und jede irgend lebhafte wird es von selbst, während des Hörens der Ouvertüre sich allerhand schön verschlungene Gruppen spielender badender Najaden zu denken, wie denn die weichen Flöten und Oboen auf umstehende Rosenbüsche und kosende Taubenpaare gedeutet werden können; prosaischen Köpfen kann man aber wenigstens einen jenem ähnlichen Eindruck versprechen, den Goethe mit seinem „Fischer" bezweckt, das Gefühl des Sommers nämlich, das sich in den Wellen abkühlen will, so wohlthuend und spiegelhell breitet sich die Melodie vor uns aus. Eine gewisse Monotonie war ihr indeß schon bei ihrem Erscheinen vorgeworfen werden; es mag dies auch zum Theil in den vielen Parallelstellen, Wiederholungen einzelner Perioden in der obern und untern Oktave u. s. w. ihren Grund haben, eine sehr leichte Art der Gestaltung, die aber, wenn wir sie bei andern Tonsetzern oft als einen Schlendrian bezeichnen müssen, bei unserm Künstler weniger eine Folge vom Nachlassen der Erfindung, als ein Festhalten an gewissen Lieblingsgedanken und Wendungen zu nennen ist.

Die Ouvertüre ist außer in Leipzig, wo sie eine lange Reihe von Jahren hindurch in jeder Konzertsaison

zu Gehör gebracht wurde, in Breslau, Hamburg, Jena, Riga und an vielen andern Orten mit dem größten Beifall aufgeführt worden.

Die letzte Ouvertüre von Bennett hat den Namen „die Waldnymphe"*), das einzige Nichtglückliche, scheint uns, was sie an sich hat. Wir wissen, man kann den Componisten durch nichts mehr kränken, als durch Ausstellungen an dem Namen seines Kindes, da er nach seiner Meinung ja am besten wissen muß, was er gewollt, und man könnte sich, daß er gerade auf „Waldnymphe" fiel, auch durch seine ältere Ouvertüre „Najaden" erklären, der er ein Seitenstück geben wollte; schlagend aber und dem Werke günstig ist die Ueberschrift keinenfalls. Dichterisch ist es wohl, eine Grundstimmung durch ein dieser verwandtes Einzelwesen zu bezeichnen, wie uns aus Mendelssohn's „Melusine" die Jahrtausende alte Romantik des Lebens unter dem Wasserspiegel auftauchen möchte; im einzelnen Fall aber paßt es nicht, und wir würden die allgemeine Bezeichnnng „Ouverture pastorale" oder etwas Aehnliches vorgezogen haben. Diese Nebensachen bei Seite, die indeß, wie gesagt, die Wirkung beeinträchtigen, hebt sich die Ouvertüre in ihrem

---

*) Ouvertüre für großes Orchester zu vier Händen eingerichtet von W. St. B. 20. Werk.

zarten, schlanken Gliederbau hoch genug über andere ihrer Schwestern, athmet reinstes, hellstes Dichterleben. Der Klavierauszug gestattet meist nur ein halbes Urtheil, indeß bei dieser Ouvertüre nicht. Bennett ist vorzugsweise Klavierspieler, und, wie geschickt und wühlerisch er auch mit den Instrumenten umzugehen versteht, sein Lieblingsinstrument sieht doch aus seinen Orchestercompositionen heraus, und endlich etwas Schönes wirkt auch in verkleinerter Gestalt, ein schöner Gedanke auch aus Kindesmund.

Die Ouvertüre ist reizend; in der That wüßten wir, Spohr und Mendelssohn ausgenommen, keinen neueren und neuesten Componisten, der, was Lieblichkeit und Zartheit des Kolorits anlangt, den Pinsel so in der Gewalt hätte, wie Bennett. Auch daß er gerade jenen beiden Künstlern Manches abgelauscht, wollen wir hier über der Meisterschaft des Ganzen vergessen. Man prüfe Takt für Takt, welch zartes, festes Gespinnst vom Anfang bis zum Schluß! Anstatt daß aus den Erzeugnissen Anderer handbreite Lücken hervorklaffen, schließt sich hier Alles eng und innig aneinander. Doch hat man der Ouvertüre einen Vorwurf gemacht, den der großen Breite; er trifft mehr oder weniger alle Bennett'schen Compositionen; es ist seine Art so, er vollendet bis ins kleinste Detail.

Auch wiederholt er oft dasselbe, und zwar Note für Note nach dem Abschluß des Mittelsatzes. Indeß versuche man zu ändern, ohne zu beschädigen: es wird nicht gehen; was er gedacht, steht fest und ist nicht zu verrücken.

Es liegt außer Bennett's naiv innigem Dichtercharakter und der ihm entsprechenden Richtung, große Hebel und Kräfte in Bewegung zu setzen; Prunk und Pracht sind ihm fremd; wo er mit seiner Phantasie am liebsten weilt, etwa am einsamen Seegestade, oder im traulich grünen Wald, da greift man nicht nach Posaunen und Pauken, sein einsam Glück zu schildern. Nehme man ihn also, wie er ist, nicht, was er gar nicht sein möchte, als Schöpfer einer neuen Epoche, oder als einen nicht zu bändigenden Helden, sondern als einen innigen, wahrhaften Dichter, der unbekümmert um ein paar geschwenkte Hüte mehr oder weniger seinen stillen Weg verfolgt, an dessen Ausgang ihn kein Triumphwagen, aber die Anerkennung aller gebildeten Musiker und Musikfreunde erwartet.

Eine ganz vortreffliche Arbeit sind ferner die „three Diversions" für Pianoforte zu vier Händen. Dies sind auch kleine Formen, aber welche Feinheit zeigt sich im Einzelnen, wie künstlerhaft ist das Ganze. Darin unterscheidet sich der höhere Künstler vom mittleren, daß er

auch seine kleinsten Arbeiten mit Liebe und Sorgfalt behandelt, während sie der andere liederlich hinwirft und meint, das Zeug verdiene es nicht besser und er schüttele dergleichen aus den Aermeln. In der That kennen wir keinen lebenden Componisten, der mit so wenigem Aufwand soviel zu sagen, der ein Stück so anzuordnen und abzurunden, der mit einem Worte solche Diversion's zu schreiben wüßte. Keckeres und Geistreicheres giebt es wohl; Zarteres und Netteres kaum. Eine Liebenswürdigkeit ist über die Stücke ausgegossen, die nur die rohesten Hände zu Schanden machen könnten, eine Fülle der köstlichsten Anmuth in den einfachsten Bewegungen, überall Poesie und Unschuld.

Bei weitem größer angelegt ist die Phantasie für Pianoforte (16. Werk). Wie eine Sonate zerfällt sie in vier lange, ganz ausgeführte Sätze, die sich gegenseitig bedingen. Doch schließt der letzte nicht eigentlich ab, wie er auch früher als die andern geschrieben ist. Wir müssen zum Lobe der Phantasie nur wiederholen, was wir über Werk 17 gesagt haben, wenn jene ihrer Anlage nach auch auf anderm Gebiete spielt, bei weitem komplizirter, schwieriger und anspruchsvoller ist. An schönen Melodien ist sie überreich und schmettert es darin wie aus Nachtigallenbüschen. Auch an den Bennett eigenen Harmoniewendungen läßt sich der Dichter

errathen. Der Charakter ist in den drei ersten Sätzen überwiegend lyrisch, der letzte erhebt sich dramatischer und regt die Phantasie am stärksten auf; Musiker, Maler und Poet finden hier Stoff. Zu ihrer Darstellung passen nur wirkliche Künstler. Dilettanten würden sich schwerlich herauszufinden wissen, wenigstens die Mehrzahl.

Zwei werthvolle Compositionen sind ferner das „Quatrième Concerto pour le Pianoforte“ (19. Werk) und das „Capriccio pour le piano“ (22. Werk). Sie fröhnen nicht der schlaffen und gehaltlosen Richtung, die der Virtuosenkram in blinder Hingebung verfolgt, obgleich sie den Zweck haben und erfüllen, dem ausgezeichneten Klavierspieler würdige Gelegenheit zu geben zur Entfaltung seiner Geschicklichkeit. Sie sind tüchtige Musikstücke, von Charakter und schönen Verhältnissen.

Das Konzert beginnt mit einem Tutti, worin man alte gute Muster erkennt. Es ist kurz und doch gut abgeschlossen. Daß Bennett ein Schüler Mendelssohn's ist, läßt sich weder in seinen harmonischen Verbindungen, noch in dem Genre seiner Klavierpassagen, noch endlich in der Instrumentation verkennen. Doch ist ihm wieder eine gewisse englische Weichheit, Zartheit, jener Duft, den man auf englischen Landschaftsbildern bemerkt, eigenthümlich. Sehr schön ist das zweite Thema

(As dur), bei dessen Ausdehnung durch die Verbindung der einzelnen Pianotöne mit einer zweiten Stimme, welche die Violine führt, eine wirklich neue und einschmeichelnde Wirkung erreicht wird. Im zweiten Theil des Allegros geschieht diese Verbindung mit der Flöte, wo sie dann fast noch wirkungsvoller hervortritt (Desdur). Was sich unmittelbar daran schließt, ist namentlich ganz im Mendelssohn'schen Style, es ist keine sogenannte brillante Stelle, wie sie in den Konzerten vom alten Schlage vorschriftsmäßig nach der Kantilene eintreten mußte, sondern ein von Klavierfiguren unterstützter melodischer Satz, so daß der gesangmäßige Charakter des Ganzen der Sucht, ein Instrument allein glänzen zu lassen, nicht aufgeopfert wird. Die Form ist gedrängt, jeder Anflug von F dur vermieden, wodurch die ernste Stimmung ununterbrochen erhalten wird. Der zweite Satz heißt Barkarole (Andante cantabile, $^6/_8$, F dur). Hier scheint uns etwas von englischer oder schottischer Nationalmelodie entgegenzuklingen. Wir sind auf einen jener stillen Seen, wie ihn die englischen Parks aufweisen, versetzt. Friede und Ruhe waltet in dieser sanft wogenden Bewegung. Wer die Sketches musicals unseres Componisten kennt, wird diese schönen kleinen Schilderungen sich hier wieder vergegenwärtigen. Vielleicht ist die Barkarole etwas zu

lang; in jedem Falle möge der Vortragende sich hüten, das Tempo zu schleppen, um einer gewissen Eintönigkeit vorzubeugen. — Der letzte Satz, Presto agitato, F moll, ist vom prägnantesten Ausdruck. Leidenschaftlich, selbst in dem milden Gesange, der dem Hauptgedanken gegenübersteht, von tiefer Bewegung erfüllt. Das ganze Konzert macht bei der Aufführung einen sehr guten Eindruck, wozu die feine und sorgfältige Instrumentation viel beiträgt. Die Hauptsache dabei aber ist, daß ein geistig belebter Spieler es vorträgt; für einen bloßen Fingerhelden ist das Werk durchaus nicht.

Das Capriccio (E dur) ist gleichfalls eine gute und sehr wirksame Konzertpièce, fröhlichen Charakters, durchaus voll Leben. Der Anfang würde weit entschiedener wirken, wenn eine auch nur kurze Einleitung voranginge. Von trefflicher Wirkung ist das zweite mit H moll einsetzende Thema, welches das Violoncello vorführt und sehr geschickt nach H dur einleitet. Der ganze weitere Ausbau des Stücks ist überhaupt gewandt und geschmackvoll. In den Passagen ist Bennett nicht sehr erfinderisch; er geht ziemlich denselben Weg wie Mendelssohn; gebrochene Akkorde, Oktavengänge nach dem Muster dieses Tonkünstlers begegnen uns. Wer freilich auf Erfindung der komplizirten Passagen sein Talent hinwendet, verliert gewöhnlich die höheren

Aufgaben der Symmetrie und des Ausdrucks, die Bennett mit Glück erfüllt, nur zu leicht aus den Augen.

Die „Lieder"*) von Bennett erwecken in uns die zartesten Empfindungen. Wem der Himmel eine schöne, weiche Stimme verliehen hat, wer so zart zu empfinden vermag, wer so sauber und nett zu spielen versteht, wie etwa der Componist selbst, der singe und spiele sich in diese Lieder hinein, und er wird den schon bekannten mit herzlicher Freude wieder begrüßen, oder sich der neuen Bekanntschaft sicher freuen. Daß dem Componisten die Fortschritte im deutschen Liede, die besten Muster in dieser Musikgattung, die wir mit Stolz die unsern nennen, nicht fremd geblieben sind, kann man überall beobachten. Die Sammlung enthält folgende Lieder, theils im englischen, theils im deutschen Originaltexte, denen die Uebersetzung beigefügt ist. Musing on the roarin Ocean," of R. Burns, „Ueber Weg und Klippe," von W. Gerhard, „Maienthau," von Uhland, „Wawe, Wind and Bark," song of Miss Landon, „Welle, Lüftchen und Rinde," von W. Gerhard, „To Chloë being ill," song of R. Burns, „An Chloe als sie krank war," von

*) Sechs Lieder für eine Singstimme mit Pianoforte. Op. 23. Leipzig bei Fr. Kistner.

W. Gerhard, „The Past," Poem of Shelley, „Entflohenes Glück" von W. Gerhard, und „Gentle Zephyr," „Holder Zephyr, wenn dein Hauch."

Nach diesen Arbeiten veröffentlichte Bennett eine reizende Klaviercomposition unter dem Titel: „Suite des Pièces", (24. Werk). Die sechs Stücke, welche das Heft enthält, legen sämmtlich Zeugniß ab von der ächten, Alles wie nur im Scherz und Spiel vollbringenden Schöpferkraft ihres Verfassers. Nicht das Tiefsinnige, Großartige ist es, was uns hier Gedanken weckt und imponirt, sondern das Feine, Spielende, Elfenähnliche, das seine kleinen, aber tiefen Spuren in unserm Herzen zurückläßt. Ein großen Genius wird daher Bennett Niemand nennen wollen, aber von einem Genie hat er viel. In diesen Tagen, wo so viele unerquickliche Musik sich breit macht, das Aeußere, das Mechanische bis zum Unmaß und Unverstand hinaufgetrieben wird, wollen wir uns aber doppelt erfreuen an jener natürlichen Grazie, jener stillen Innerlichkeit, wie sie Bennett's Compositionen innewohnt. Wir zweifeln auch nicht, daß sich diese Art Musik, wie die ihr verwandten höheren und niederen Richtungen sich immer mehr Bahn brechen müssen, und daß, wie verschieden auch die Urtheile über einzelne ihrer Vertreter ausfallen mögen, die Geschichte der Kunst der Periode,

die das Kunstreiche und Seelenvolle wieder zu verbinden strebt, ihren hohen Platz über das, was Mode und Laune des Glückes gehoben, einräumen und sichern wird. Vieles ist schon gethan; und unter den Componisten jener edleren, seltneren Richtung verdient auch Bennett eine Ehrenstelle. Hätte er nur mehr geschrieben! Aber es scheint, daß er selbst eingesehen hat, er bewege sich auf einem kleinen Terrain und dürfe nicht immer auf diesem verharren. Denn wir lieben wohl die Elfenspiele, aber Mannesthaten noch mehr, und diese zu vollbringen, scheint das kleine Gebiet des Klaviers zu beschränkt; dazu gehört ein Orchester, eine Bühne. Doch wir schweifen zu weit von unserer Composition ab, die ihrem Verfasser zur immerwährenden Ehre gereicht. Von einem Mißlingen der Form u. dgl. kann bei ihm gar keine Rede sein; Anfang, Fortgang und Schluß des Stückes, alles gestaltet sich ihm meisterlich. Auf die Aehnlichkeiten seiner Compositionen mit Mendelssohn'schen haben wir schon öfters aufmerksam gemacht; man würde Bennett aber sehr Unrecht thun und Urtheillosigkeit verrathen, glaubte man mit einem solchen Ausspruche seinen Charakter vollständig bezeichnet zu haben. Gewisse Aehnlichkeiten sind den verschiedenen Meistern der verschiedenen Epochen immer gemeinsam gewesen; wie in Bach und Händel,

wie in Mozart, Haydn, und in den früheren Compositionen Beethoven's, ist es ein gewisses gemeinschaftliches Streben, was sie verbindet, das sich auch oft äußerlich ausspricht, gleich als ob sich einer auf den andern berufen möchte. Dieses Hinneigen eines edeln Geistes zu einem andern wird Niemand mit dem Worte Nachahmung belegen wollen, und etwas Aehnliches liegt auch im Verhältnisse Bennett's zu Mendelssohn. Von Werk zu Werk hat sich aber Bennett immer eigenthümlicher herausgestaltet, und in der „Suite“ könnte, wie gesagt, nur das verwandte künstlerische Streben im Ganzen an Mendelssohn erinnern. Eher möchten wir manchmal an ältere Meister denken, in die sich der Componist eingelebt zu haben scheint; das Studium Bach's, und unter den Klaviercomponisten des D. Scarlatti, die Bennett vorzugsweise liebt, ist nicht ohne Einfluß auf seine Fortbildung geblieben, und er hatte ganz Recht, sie zu studiren; denn wer ein Meister werden will, kann es nur bei Meistern — wenn wir natürlich auch nicht Scarlatti mit Bach auf eine Stufe setzen wollen. Von den einzelnen Stücken der „Suite“ möchten wir kaum einem vor dem andern den Vorzug geben. Die eigenthümlichsten scheinen uns die 2. Nummer in ihrer

originellen, höchst zarten Gestaltung, und die 4. wegen ihres phantastischen Charakters.

Die folgende Composition Bennet's: „Rondo piacevole“ (25. Werk), trägt ebenfalls wieder das Gepräge einer ächten Künstlerschaft; man sieht aus ihr, daß es dem Künstler Ernst ist mit seiner Kunst, daß er ihren hohen Werth begriffen hat. Das Ganze giebt sich anspruchlos und ist offenbar zu einer Studie für Spieler mittlerer Fähigkeit bestimmt, wie es auch der hier und da angegebene Fingersatz andeutet.

Was sein „Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello“ (26. Werk) betrifft, so vermeidet es die alte herkömmliche Eintheilung und beginnt mit keinem Allegro, sondern einem Andante, $^3/_4$ Takt, mit einer wellenförmigen Figur, die an Mendelssohn's Melusine erinnern kann. Es wird endlich ein ruhiges, die Stimmung vorbereitendes Stück daraus. Nun folgt eine Serenade, nicht sentimentaler Art, sondern scherzhaft, neckend, die unter leichten dahinhüpfenden Triolen ein sehr sangbares Thema, ein anmuthiges Ständchen, von arpeggirten, an Guitarrenbegleitung erinnernden Akkorden unterstützt, verbirgt. Zuletzt aber werden die Triolen die Hauptsache, in dem sie sich in Sechsachteltakt verwandeln. Der Gegensatz zwischen ihnen und dem Liede selbst bringt allerliebste Wirkung

hervor. Hierauf tritt das Finale, A moll, Allegro fumo, ein, das jedoch in A dur, der Tonart des ersten Andante schließt. Dieser Satz hat schöne Steigerung, die nur gegen den Schluß hin etwas sinkt, so daß das Ende selbst doch hinter den von dem energischen Thema angeregten Erwartungen bleibt. In den harmonischen Wendungen (das Stück, so einfach es aussieht, verlangt doch in dieser Aussicht viele Aufmerksamkeit des Spielers) ist manches Eigenthümliche, z. B. die Modulation im ersten Theile, um von A moll nach C dur zu gelangen, durch Es hindurch, welches eher den Abschluß des Theiles in G dur hätte vermuthen lassen. Wir möchten diesem in harmonischer Hinsicht interessanten Satze mehr melodischen Reiz wünschen; die melodischen Gedanken läßt die Rastlosigkeit der Hauptstimme, nämlich des Klaviers, nicht recht zur Reife kommen.

In seiner folgenden Composition *) tritt uns Bennett als der alte liebe Bekannte entgegen; edle, zarte Melodie und bestimmter Styl charakterisiren dieses Scherzo gleichwie die früheren Werke Bennett's. Hätten wir ja etwas auszusetzen, so wären es die Härten, die durch die Figuration hier und da entstehen.

Sein „viertes Konzert für Pianoforte" haben wir

---

*) Capriccio scherzando. Op. 27. Leipzig, Fr. Kistner.

leider noch nie mit Orchester gehört. Unser Ausspruch sagt und lobt daher vielleicht eher zu wenig als zu viel. Vielleicht daß Bennett die Orchesterpartien noch öfter hätte andeuten, oder auch sie dem Klavierspieler mitspielbar machen können. Die Componisten, die ihr Werk im Kopfe haben, verlangen hier meistens zu viel, und Spieler, die die fehlenden Instrumente etwa durch Mitsingen ersetzen könnten, giebt es eben auch wenige. Die Form des Konzerts ist die alte dreisätzige, die Tonart F moll, der Charakter ist zum Ernst geneigt, nicht düster. Eine freundliche Barkarole leitet den ersten Satz zum letzten; sie namentlich hat dem Konzerte die Herzen des musikliebenden Publikums gewonnen. In anderem Sinne, als der Witz von anderen Componisten behauptet, spielt das Wasser in Bennett's Compositionen eine Hauptrolle, als ob sich auch hierin der Engländer nicht verläugnen könnte. Seinen gelungensten Werken: der Ouvertüre zu den Najaden, den meisterhaften Skizzen schließt sich jene Barkarole an, die mit dem Orchester zusammen von reizender Wirkung sein muß. Die anderen Sätze bieten nichts Neues in ihrer Gestaltung, oder besser gesagt, sie suchen das Neue nicht im Auffallenden, sondern eher im Anspruchslosen; so läßt Bennett am Schluß der Soli, wo in andern Konzerten Triller über Triller stür-

zen, den Triller unterbrechen und leise verhallen, als wenn er das Beifallgeklatsch selbst hindern wolle; so ist es im ganzen Konzerte nirgends auf Bravour und Beifall abgesehen; nur die Composition soll sich zeigen, die Virtuosität des Spiels ist Nebensache, wird vorausgesetzt. Neue mechanische Combinationen, Fingeraufgaben findet man also in ihr nicht, wenn sie auch zur Ausführung immerhin schon bedeutende, mehr musikalische, als fingerfertige Meisterschaft erfordert, die sich dem Orchester hier unterzuordnen, dort es zu beherrschen versteht. Schöne Melodien findet man die Fülle, die Formen sind reizend und fließend wie immer in Bennett's Compositionen. Der letzte Satz wird, gegen des Componisten Individualität, humoristischer; seine lyrische Natur bricht aber auch hier zuletzt durch.

Zuletzt werfen wir noch einen Blick auf ein früheres, aber nicht weniger interessantes Werk unseres Componisten, auf sein: „Sextett für Pianoforte, zwei Violinen, Violoncello und Kontrabaß (Op. 8).“ Seit jenem berühmten Wettstreit zwischen Hummel, Moscheles und, irren wir nicht, Onslow ist die Verbindung des Klaviers mit mehreren selbstständigen Instrumenten, als drei, höchstens vier ziemlich aus der Mode gekommen, und von jenem Wettstreite nur das Hummel'sche Sextett, das wir für das genialste

Musikstück dieses Meisters halten, in allgemeinster Erinnerung geblieben. Indessen ist es immer, neben seinem musikalischen Werthe, ein dankbares Virtuosenstück und verdankt sein häufiges Wiedererscheinen diesem Umstande zunächst. Bennett ist in seinen Klavierkonzerten nicht auf Erfindung neuer Passagen ausgegangen, mehr auf feine Verknüpfung des Klaviers mit andern Instrumenten. Dies ist nun auch in diesem mit vieler Sauberkeit ausgeführten Sextett (Grundtonart Fis moll, die vier üblichen Sätze enthaltend) der Fall. Es gehört zu den tüchtigsten Leistungen auf diesem Gebiete der Musik, doch haben wir eine Haupteinwendung zu machen. Soll einmal das Pianoforte als Prinzipalstimme auftreten, so ist die Eigenthümlichkeit dieses Instrumentes nicht Nebensache. Die Erfindung solcher Gänge, wodurch dem Spieler seine Aufgabe interessant wird, hat ihre eigenen Launen. Hier aber ist alles Passagenwerk aus den bekanntesten Gängen zusammengesetzt. Diese gebrochenen Akkorde u. s. w. dienen nur, das Ganze der sechs Instrumente zusammenzuhalten, sind an sich uninteressant. Wie erfinderisch war S. Bach auch in dieser Hinsicht, wie viel Fleiß wendete bei all seinen Sonderbarkeiten Chopin darauf. Es gewährt dies zwar den großen Vortheil, daß der Klavierspieler nicht Virtuose zu sein braucht und mehr

Raum für Hervorhebung der in rein musikalischer Hinsicht bedeutsamen Momente gewinnt, aber wir meinen, dem Allzugewöhnlichen muß im Passagenwesen der Componist eben sowohl aus dem Wege gehen, als er dies im Bau der Melodie, oder bei deren harmonischer Verarbeitung thut. — Kleine ausgewählte Kreise von Musikfreunden werden sich mit diesem Sextett wohl unterhalten, für Konzertgeber bietet es keine Gelegenheit zu glänzen. —

Sollen wir noch etwas über den Charakter der Bennett'schen Compositionen sagen? Wir haben schon mehrmals auf die sprechende Aehnlichkeit derselben mit den Mendelssohn'schen hingewiesen. An beiden bewundern wir dieselbe Formenschönheit, poetische Tiefe und Klarheit, dieselbe ideale Reinheit, und unterscheiden sie sich doch wesentlich. Dieses sie unterscheidende Kennzeichen ließ sich in dem Spiel beider Künstler noch leichter entdecken, als in ihren Compositionen. Das Spiel Bennett's ist nämlich vielleicht um so viel zarter (mehr Detailarbeit), als das Mendelssohn's energischer (mehr Ausführung im Großen) war. Jener schattirt noch im Leisesten so fein, wie dieser in den herrlichsten Kraftstellen erst noch recht von neuer Kraft überströmte; wenn uns hier der verklärte Ausdruck einer einzigen Gestalt bewältigte, so quellen dort

wie aus einem Raphael'schen Himmel hunderte von wonnigen Engelsköpfen. Etwas Aehnliches gilt auch von ihren Compositionen. Wenn uns Mendelssohn in phantastischen Umrissen den ganzen wilden Spuk eines Sommernachtstraums vorführt, so ließ sich Bennett lieber durch die Figuren der „lustigen Weiber von Windsor" anregen *); wenn jener in einer seiner Ouvertüren eine große tiefschlummernde Meeresfläche vor uns ausbreitet, so weilt der Andere am leisathmenden See mit dem zitternden Monde darin. Das Letzte bringt uns wieder auf Bennett's „musikalische Skizzen", diese drei wunderlieblichen Bilder, die, was Kolorit, Naturwahrheit, dichterische Auffassung betrifft, wahre Claude Lorrains an Musik, lebende, tönende Landschaften sind.

Noch Manches möchten wir von Bennett mittheilen, — wie er Händel auswendig weiß, wie er alle Mozart'schen Opern auf dem Klavier spielt, als sähe man sie leibhaftig vor sich; doch wir fürchten, aus besonderer Vorliebe zu lange bei einer Künstlerindividualität zu verweilen, die dem Leser zwar interessant, aber vielleicht nicht so bedeutend erscheinen dürfte, daß weitere Mittheilungen gerechtfertigt wären.

---

*) Er schrieb eine Ouvertüre zu diesem Stück von Shakespeare.

Julius Benedikt.

Ist Julius Benedikt auch kein Engländer von Geburt, so berechtigt doch sein langer, fast ausschließlicher Aufenthalt in England dazu, ihn zu den englischen Componisten der neuern Zeit zu zählen. Wir thuen das, und reihen seine Biographie den vorhergehenden an. —

Julius Benedikt, geboren am 27. November 1804 zu Stuttgart, ist der Sohn eines angesehenen jüdischen Bankiers. Nachdem er sich die gründlichsten musikalischen Vorkenntnisse und eine gute Gymnasialbildung erworben hatte, studirte er Anfangs unter Hummel in Weimar, seit 1820 unter Karl Maria von Weber in Dresden die Musik. Er folgte Weber 1821 nach Berlin, dann nach einem Aufenthalt in Stuttgart 1823 nach Wien. In Dresden und Leipzig trat er zuerst als Konzertklavierspieler auf. Durch Weber's Vermittelung wurde der junge Mann 1824 Musikdirektor beim Kärnthnerthortheater in Wien. Im Jahre 1826 nahm ihn der Impresario Barbaja mit sich nach Neapel und ließ ihn hier seine erste Opera buffa: „Giacinta' ed Ernesto“ componiren, die 1827 im Theater San Carlo aufgeführt wurde. Dann trat er mehrere Jahre hindurch mit großem Beifall als

Klavierspieler in Bologna, Lucca, Neapel auf. 1830 finden wir ihn in Stuttgart, Dresden, Berlin, Frankfurt a. M., Paris, wo er mit Bériot und der Malibran bekannt wurde und mit ihnen nach Neapel zurückkehrte. Hier trat er, nachdem er zur katholischen Religion übergegangen war, eine Stelle als maestro di cembalo und Vicekapellmeister am Theater San Carlo an. Seine zweite Oper: „I Portoghesi in Goa“, die hier zum ersten Male 1830 in Scene ging, sprach zwar wenig an, enthält aber dessenungeachtet sehr schöne Melodien. Mehr Glück machte sie in seiner Vaterstadt Stuttgart, wo sie im folgenden Jahre gegeben wurde.

Die Composition der „Portugiesen“ schließt sich allerdings an den modernen musikalischen Geschmack jenes Volkes, für welches Benedikt zunächst schrieb, und dessen Glanz- und Wendepunkt in der Tonkunst, ja dessen Ideal Rossini ist, im Wesentlichen an; doch ist darin deutscher Kunstfleiß und genauere Bekanntschaft mit den Regeln der Harmonie und ihrer tieferen Bedeutung nicht zu verkennen, und manche Geistesblitze verrathen den höhern Beruf des Tonsetzers, der sein besseres Wesen zum Theil verläugnen mußte, um seinem Werke eine freundliche Aufnahme zu verschaffen. Dem Sujet liegt die Wittwe von Malabar, Lanassa, oder

Marie von Montalban und Jessonda zu Grunde. Der Dichter hat jedoch seinen Stoff verwahrlost und besonders den Knoten der Katastrophe mit ungeschickter Hand zerhauen. Die handelnden Personen sind: Alfonso Albuquerque, Vicekönig in Goa; Anna, zum Christenthum bekehrt, seine Verlobte; Idalcan, Fürst und Heerführer der Indianer; der Oberbramin, und einige Nebenpartien. Die Chöre sind fast durchaus leicht gehalten und flach. Am meisten sprachen in Stuttgart folgende Stücke an: Akt 1, Introduktion und Chor, Recitativ, und Arie (Gebet des Oberbramin, kurz und würdig); der kurz darauf folgende Schlachtgesang der Indianer; ferner: eine kriegerische Scene des Idalcan mit Chor, Recitativ und Chor der Anna alla Polacca (ein musikalischer Anachronismus), ein Duett zwischen Anna und Idalcan, großartig und wirklich dramatisch, und das erste feurige und brav gearbeitete Finale. Sodann im zweiten Akte eine große Scene des Alfonso mit Chor und ein Quartett aus Es dur vor dem Schlusse der Oper, unstreitig die schönste und gediegenste Nummer des ganzen Werkes. Das letzte Finale hat der Componist ebensowohl, als der Dichter fallen lassen. Der Held Albuquerque, welchem schon im ersten Akte seine Braut, die er, in die Schlacht eilend, ganz allein und ohne Schutz im Kastell zurück

ließ (!), geraubt wurde, wird in einem Treffen geschlagen, endlich von Idalcan, seinem Feinde und Nebenbuhler, gefangen und in Fesseln geschlagen, um mit Anna zugleich den Feuertod zu erleiden. Plötzlich wandelt den verliebten Tyrannen Idalcan ein menschliches Gefühl an, er befreit beide selbst vom Holzstoße, löst ihre Fesseln, vereinigt sie, und — welche Großmuth! — läßt den Unterjocher Indiens mit der Braut und allen portugiesischen Truppen ins Vaterland zurücksegeln.

Im Jahr 1836 brachte Benedikt sein drittes Bühnenwerk, die schöne und brillante Operette: „Un anno ed un giorno“, nach dem Französischen vom Marchese Andreotti bearbeitet, auf dem Teatro Fondo in Neapel zur Aufführung. In ihr debütirten der aus Paris zurückgekehrte junge Lablache und Mad. Villent-Bordogni, Tochter des einst in Neapel beliebten Tenors Bordogni. Vorzüglich gefielen in dieser Operette die Kavatinen der beiden Debutirenden, ein Duett und das Finale. Vor seiner Abreise von Neapel erhielt Benedikt von der Königin Mutter ein werthvolles Geschenk.

Von Neapel ging er als Direktor der Opera buffa nach London. Hier ließ er sich auch öfters, wie früher an andern Orten, als Pianofortespieler hören, errichtete in Gemeinschaft mit Moscheles eine Sing-

akademie und gab mehrere Compositionen für Pianoforte, sowie in Verbindung mit Andern (Bèriot ꝛc.) Duos für Pianoforte und Violine ꝛc. heraus. Vergönne man uns, auf die bedeutendsten Compositionen hier mit wenigen Worten einzugehen.

„Introduction et Variations sur un thême favori de l'Opera: il Piratla de Bellini composées par Jules Benedict. Oeuvr. 10. Leipsic, chez Fréd. Hofmeister.“

Das einleitende Larghetto ist sangbar, melodiös und leicht ausführbar, in brillanter Kadenz zum beliebten Marschthema übergehend, auf welches im gewöhnlichen Variationen-Wechsel fünf hübsche Veränderungen folgen, die letzte mit lang gehaltenem Anhange, für Spieler von mittlerer Fertigkeit eingerichtet und dankbar.

„Souvenirs de Naples. Fantaisie sur des thêmes nationaux Napolitains pour le Pianof. comp. par Jules Benedict. Oeuvr. 11. Leipsic, chez Fréd. Hofmeister.“

Vor dem Abschied von Neapel mag er diese Erinnerungen, wahrscheinlich nach dem Geschmacke seiner dortigen Freunde, auf alle Fälle nach dem damals herrschenden Geschmacke in ein Potpourri gebracht haben, was man seit langer Zeit Fantasie nennt. Man findet also hier lauter neapolitanische Volksmelodien, die durch

Modulationen, Vor- und Rückhalte u. dgl. mehr oder minder bravourartig ausgesponnen worden sind. Ein Kunstwerk ist es also nicht, sondern ein Unterhaltungswerk für Liebhaber, die eben an solchen Gaben Geschmack finden. Wir haben daher im Grunde wenig mehr darüber zu sagen, als daß der Schluß auf neue brillante Weise von einer Geschwindigkeit der Bewegung in eine noch größere Schnelligkeit übergeht, vom Allegro assai zum Presto und von diesem zum Prestissimo.

Gleichzeitig erschien ein ähnliches Werkchen unseres Componisten in derselben Verlagshandlung unter dem Titel:

„Fantaisie brillante pour le Piano sur plusieurs motifs favoris de l'Opéra: Anna Bolena de Donizetti. Oeuor. 14.

Es ist, vielleicht schon der gegebenen Motive wegen, weniger verwickelt als das vorige, und schließt das Divertimento ebenso in immer schnellerer Bewegung, wie das erste. Für die meisten Hörer wird es eingänglicher und für die Spieler die Bravour leichter und dankbarer sein.

„Premier grand Potpourri et Variations concertantes sur deux thêmes de Rossini et un air favori napolitain pour Piano et Flûte par J. Benedict.

et T. Bucher. Oeuvr. 13. Leipsic, chez. Fréd. Hofmeister."

Die kurze, für das Pianoforte berechnete, nach Art seines Lehrers mit tremulirenden und gebrochenen auf und nieder wogenden Akkorden geschmückte Einleitung, welche die Flöte nur nach Vollendung der ersten Hälfte und zum Schlusse leicht hineintönen läßt, führt in ein gefälliges Andante, dessen Melodie die Flöte singt, vom Pianoforte umwogt bis zur Kadenz, in welcher sich erst die Flöte, dann ihr Begleiter brillant hören läßt. Darauf bringt die Flöte ein Thema aus Semiramide vor, über welches erst das Pianoforte solo, dann die Flöte unter einfacher Begleitung und zuletzt beide vereint variiren. Das neapolitanische Lieblingslied hat vier Variationen erhalten, Alles für beide Spieler brillant und doch nicht schwer.

„Concertino pour Pianof. avec accomp. d'orchestre (ou pour Pianof. seul) composé par Jules Benedict. Oeuvr. 18. Leipsic, chez Fréd. Hofmeister."

Dieses Concertino beweist nicht allein Benedikt's Vertraulichkeit mit dem Instrumente und mit der neuen Schule, sondern es spricht auch für sein Compositionstalent. Die Spieler finden hier in sehr zweckmäßiger Zusammenstellung alle die jetzt gangbaren, eindringli-

chen und beliebten hauptsächlichsten Figuren, Passagen und Bravouren, gut verbunden mit sangbaren Sätzen, Alles nicht zu lang gehalten, so daß sie das Werk zum Vergnügen und zur Uebung vortheilhaft finden werden. Es hat der Schwierigkeiten manche und ein guter Vortrag desselben setzt schon geübte Musiker und tüchtige Liebhaber voraus. Ohne Begleitung läßt es sich eben so wohl wirksam gebrauchen. Das Ganze besteht aus einem einzigen, siebzehn Seiten langen, reich und mannigfaltig bearbeiteten Bravoursatze.

„Einleitungen und Variationen über ein Thema von Bellini (Werk 16).“

Nur ein Unbilliger würde die vielen schönen Seiten dieser Variationen verkennen wollen. Die dritte ist geradezu vortrefflich, die zwei vorangehenden sind glänzend, mit Geschmack und Esprit geschrieben. Dann schließt er aber matt mit einem Rondo, als wollte er Herz den Vorrang ablaufen. Die Zeiten, wo man über eine zuckerige Figur, einen schmachtenden Vorhalt, einen Es dur-Läufer über die Klaviatur weg in Staunen gerieth, sind längst vorbei; jetzt will man Gedanken, innern Zusammenhang, poetische Ganzheit, Alles in frischer Phantasie gebadet.

In „Notredame de Paris, Rêverie (Oeuvr. 20)“ sehen wir ein leichtes Genrebild, das wir alle ähnlich

ausgeführt hätten, wenn wir auf die Idee gekommen wären; es ist die Geschichte vom Ei des Columbus. Im Anfange wiegen sich die Glockenschlägel an Notredame aus, man kann es nicht besser ablauschen; im Verlaufe entspinnen sich amüsante Scenen; in der Kirche Hochamt, davor böhmische Musikanten, hier Blumenverkäuferinnen, von weitem Wachtparade, dort Murmelthiere und Guckkasten u. s. w. Und fehlt dem Stücke zum Kunstwerk zarteres Kolorit und poetische Auffassung, — ja es ist auch in der Form nur ein Konglomerat —, so ersetzt die Phantasie Vieles durch die Romantik des Ortes, aus dem uns so alte Zeiten anreden.

„Duo brillant pour Piano et Violon sur les Motifs de l'Opera: La Somnambula — par J. Benedict et C. de Bériot. Mainz, Schott."

Dieses Stück ist so glänzend und brauchbar, daß es sich Jeder, der es übersah und doch öfters in größern Zirkeln zur Unterhaltung zu spielen hat, anschaffen mag; er findet sicher, was er will, und sogar etwas, das auch der Gebildete recht gern einmal mit Vergnügen hört.

„Benedict et Beriot: Le Fruit de l'Etude. Six Duos faciles et brillantes pour Piano et Violon. II. Suites. Mayence, Schott."

Diese beiden Hefte haben den Zweck, Anfängern des Klavier- und Violinspiels zu gemeinsamer Ausübung

ihrer keimenden Talente Gelegenheit zu geben. Damit nun utile dulci beigesellt bleibe, sind diesen Uebungsstücken Themata der beliebtesten Meister der neuern Zeit zum Grunde gelegt worden. Von einer sorgfältigen Verarbeitung ist keine Rede, es sind vielmehr die Melodien durch Nebenfiguren mit einander verknüpft, wie dies in den früher beliebten Potpourris geschah. Diesen Namen vermeidet man gegenwärtig.

Den Anfang macht Beethoven; dann folgen Auber, Rossini, Bellini, Méhul, Meyerbeer. Gefällig ist alles gehalten, der Styl ist von allem Schwulste frei, und daher den kleinen Kunstjüngern Gelegenheit gegeben, sich in Familienkreisen zu produziren. Daß man bei dergleichen Uebungsstücken aber die Melodien moderner Componisten vorzugsweise berücksichtigt, ist vom pädagogischen Standpunkte aus nicht zu billigen. Dieß befördert frühzeitig eine gewisse Abneigung gegen frühere Kunstepochen. Melodien von Haydn, Mozart, auch den vorhergegangenen Meistern aufzufassen, bedarf ein junges Talent, das ohnedies schnell genug die Mode des Tages folgen wird, frühzeitig Anleitung.

„Jul. Benedict: Caprice pour le Pianoforte. Op. 33. Mainz, bei Schott.“

Dieses Capriccio besteht aus beiläufig 35 Takten

Präludium zu einem Andante, Es dur, $^3/_4$, wo in den ersten 16 Takten die linke Hand allein beschäftigt ist, was uns (mit Ausnahme des Präludiums) recht sehr gefällt, und worin Seite 7 eine Baßfigur aufgenommen wird, die in dem darauf folgenden zweimal variirten Andantino (La ci darem la mamo von Mozart) zur zweiten Variation angewendet, den Uebergang zu einem Allegro non troppo, $^6/_8$, bildet, als Hauptfigur uns etwas trivial erscheint, und auf den beiden letzten Seiten durch eine brillante Passage abgelöst den Schluß Più presto hergiebt. Das Mozart'sche Thema ist aber mit der zweiten Variation bereits verschwunden, und der Componist scheint uns seine Arbeit an eine Nebenfigur verschwendet zu haben, die uns nicht pikant und interessant genug ist. Wir können uns aber irren, und sprechen nur unsere Meinung aus.

„Piratenlied, für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componirt von Julius Benedict. Leipzig, bei Breitkopf und Härtel."

Dieses Lied ist für eine Baß- oder Baritonstimme berechnet, welcher darin ergreifende Effekte geboten sind, die bei geistvollem Vortrage sicher hervortreten werden. Der Verfasser hat einen großen Aufwand von harmonischen Mitteln aufgeboten. Gegen den Schluß hin möchten wir der musikalischen Behandlung des Ge-

dichtes, dessen Composition übrigens eine schwierige Aufgabe war, mehr dämonischen Schwung, dem Ganzen aber eine rundere, abgeschlossenere Form wünschen, etwa in der Weise des Kasparliedes im Freischütz.

„Jules Benedict. Rêverie pour le Piano. Oeuvre 39. Leipzig, Breitkopf und Härtel.“

Dieses Musikstück würden wir, wenn die Bezeichnung „Rêverie“ nicht etwa ganz absichtlich gewählt worden, eher „Barkarole“ genannt haben, denn der wiegende Rhythmus ist bei den beiden in herkömmlicher Weise einander ablösenden Motiven das unterscheidende Merkmal. Beide sind hübsch und durch eine feine Nüance in der Begleitungsformel des zweiten, das zuerst in Fis, zuletzt natürlich in der Tonika H auftritt, unter einander selbst verschieden. Das Ganze ist anmuthig und wohlklingend. Schwierigkeiten kommen gar nicht vor. —

In der neueren Zeit scheint sich Benedict vorzugsweise der Oper zugewendet zu haben. Außer den schon erwähnten Opern schrieb er im Jahre 1838 für das Drurylane-Theater zu London: „The Gipsy's Warning (der Zigeunerin Warnung)“, die sich bald zum Lieblingsstück das Londoner Publikums emporhob. Sie wurde auch mehrfach in Deutschland gegeben, z. B. in Berlin (unter dem Titel „die Zigeunerin“), in Wies-

baden u. s. w. Wir wollen näher darauf eingehen und einen Abriß der Fabel vorausschicken.

Der Bürgermeister von Steinbach, Reinhard, wohnt mit seinen Gästen dem Maientanze bei, den Bürger und Landleute feiern; seine Tochter Marie sitzt mit Wilhelm, einem angenommenen Sohne Reinhard's, an einem besondern Tische. Wagner, des Bürgermeisters Hausverwalter, ein Mann von 59 Jahren, in Bertha, Mariens Gürtelmädchen verliebt, ist dabei. Tanz und Chorgesang wird durch die Ankunft einer Zigeunerbande unterbrochen, an deren Spitze Dina steht, von welcher man sich wahrsagen läßt. Marien und dem Bürgermeister, welcher der Zigeunerin droht, sagt sie Unheil voraus, für sich murmelnd, daß sie nicht anders sprechen darf. Man merkt, daß Ludovico mit drei italienischen Gehülfen im Spiele sein könnte. Die Zigeunerin entkommt durch seinen Beistand. Der muthige Bürgermeister läßt den Tanz wieder ordnen und gebietet seinem Wagner, die alte Stube im Thurme zu öffnen, der Menge der Gäste wegen. Das seit zwanzig Jahren verschlossene Gemach steht im Rufe, behext zu sein. Selbst Wilhelm, so muthig sonst und ein wohlstudirter, ist nicht frei von solchem Glauben, doch die Freude, daß er mit Marien heute noch verlobt werden soll, durchglüht seine Seele. Marien hingegen ist es

ängstlich zu Muthe, weil noch dazu heute der Jahrestag eines furchtbaren Mordes ist, der vor zwanzig Jahren im väterlichen Hause verübt wurde. Aus einem Gespräche der Italiener, zu denen Michelotto als verkleideter Eremit kommt, ergiebt sich, daß Ludovico ihr Hauptmann ist und daß seine Frau, die vorige Gemahlin des von Ludovico ermordeten Herzogs von Riva, auf ihrem Sterbebette dem Herzog von Orsini Alles gestanden hat, auch daß ein wirklicher Sohn des Herzogs von Riva hier als Student lebe; Dina sei die Tochter der unglücklichen Kammerfrau, die den Mord des Herzogs und die Vermählung der Wittwe mit dem Mörder förderte, Wilhelm aber der eigentliche Sohn des ermordeten Herzogs. Wilhelm erhält in dieser behexten Stube von Ludovico, der hinter dem Bilde des Herzogs eintritt, eine Einladung an das Kreuz beim Walde, wo er das Geheimniß seiner Geburt erfahren soll. Er geht, die Zigeuner umspielen ihn, und Ludovico, der Wilhelm nicht gefangen hält, obwohl er es nicht vermöchte, läßt sich von ihm schwören, daß er um Mitternacht wiederkommen will. Wilhelm kehrt zur geängsteten Braut zurück, und die Ringe werden gewechselt. Es schlägt Eins. Wilhelm ruft: „Die Stunde ist vorüber und ich brauche ihn nicht aufzusuchen. Unstreitig war Alles nur ein Trugbild

meiner Phantasie.“ Da tritt Ludovico ein, düster und an den Eid mahnend. Alles geräth in Aufruhr. Ludovico erklärt Wilhelm für den Herzog von Riva und zieht den Widerstrebenden mit sich fort, wobei dem Ersten das von Michelotto ihm überbrachte Blatt entfällt, welches Bertha schnell aufhebt und verbirgt.

Der zweite Aufzug spielt unweit Rom. Man sieht in der Ferne die Peterskirche, die Engelsburg, den Palast der Herzöge von Riva; seitwärts ein Madonnenbild. Bäuerinnen und Maulthiertreiber, der erste Michelotto, singen fröhlich. Marie, die ihren Geliebten ohne Einwilligung des aufgebrachten Vaters sucht, tritt mit Wagner auf, der Speise zu kaufen geht, ißt und trinkt. Dina schleicht sich heran und gießt ihm einige Tropfen in den aufgehobenen Becher, worauf er bald einschläft. Dina bietet sich Marien zur Freundin oder Sklavin an, und entdeckt ihr, Ludovico habe ihren Geliebten in seine Besitzungen eingesetzt, suche ihn mit einer Colonna zu vermählen und ihn dann bei guter Gelegenheit zu tödten. Sie dürfe sich jetzt ihrem Geliebten nicht zu erkennen geben und solle ihr folgen. Den schlafenden Wagner übergiebt sie dem Schutze der Zigeuner. — Das Theater verwandelt sich in die Umgebung eines Dorfwirthshauses. Gasparo und Michelotto, die beiden Hauptgesellen des

Ludovico, treten auf, berichtend, daß nun der Hauptschlag bald geschehen solle. Im Palaste des Herzogs Orsini werden der Bürgermeister von Steinbach und Bertha eingeführt; Ersterer bittet um Aufsuchung seiner Tochter und überreicht dem Herzoge die wichtigen aufgefundenen Papiere, die der wunderbare Mann verlor, welcher Wilhelm mit sich fortzog. Der Herzog liest erschüttert, die Hand des Verräthers Daniello erkennend und versichernd, daß Alles zur rechten Zeit komme. — Im Palaste Riva erblicken wir Wilhelm schmausend beim glänzenden Feste; Ludovico hält ihn umstrickt und verspricht, ihm um Mitternacht in den Katakomben den Mörder seines Vaters gegenüber zu stellen. Dann beauftragt er den Gasparo mit Wilhelm's Ermordung in seinem Schlafgemache, wozu er ihm den Schlüssel giebt. Dina belauscht sie und läßt durch ihre Zigeuner den noch schlafenden Wagner in den Palast schaffen. Gasparo schleicht heran. Dina und die verkleidete Marie bitten ihn, Wilhelm zu schonen; umsonst, er geht in das Zimmer und findet dort in der Person Wagner's seinen eigenen Vater, vor dem er auf die Knie fällt und seine Hand küßt. Dina tritt herein, Gasparo dankt ihr für ihre Warnung und geht mit ihr ab. Zur entgegengesetzten Thür tritt Wilhelm ein und findet den

erwachenden Wagner auf seinem Ruhebette. Nach seltsamem Gespräch zeigt sich Ludovico, den Wagner für den Teufel hält, und will nicht von Wilhelm weichen, der mit ihm abgeht, um den alten Mann zu beruhigen. Endlich folgt Wilhelm dem Ludovico in die Katakomben, wo er von den Verschworenen gefesselt wird. Ludovico zeigt sich dem Verrathenen als Mörder seines Vaters und läßt ihn allein. Dina rettet ihn auf einer Wendeltreppe, aus welcher Steine zu stürzen anfangen. Die Verschworenen treffen den Gefangenen schon oben und werden durch Steinhagel vom Ersteigen der Wendeltreppe abgehalten. Vor dem Palaste Orsini sehen wir Wilhelm, Marie, Dina und Wagner unter neckenden Masken des bunten Karnevals, unter ihnen Ludovico, dem von Dina im Augenblicke, wo er Wilhelm niederstoßen will, die Maske schnell abgerissen wird. Im Nu durchbohrt Wilhelm den Mörder seines Vaters. Die Garden führen Gefangene der überwundenen Verschworenen über die Bühne. Die Liebenden werden vereinigt.

Die Musik zu diesem lebhaft unterhaltenden Stücke zählt außer der Ouvertüre 25 Nummern. Solosänger sind drei Bässe, ein Tenor und ein Sopran (einer kann Alt sein). Die Ouvertüre ist glänzend und stark in-

strumentirt. Die Introduktion ist lebhaft, nach modernem Schnitt, besonders in harmonischen Verbindungen, wobei jedoch eine gewisse deutsche Kräftigkeit immer in Bezug auf neueste Weise durchleuchtet. Für Wechsel ist gesorgt; selbst das Melodramatische findet in der Einleitung und öfter seine Stelle, wie denn auch im Fortgange der Oper zwischen den verschiedenen Musiknummern, wie es in Deutschland gewöhnlich ist, nicht wenig gesprochen wird. Die einzelnen Sätze wollen wir der Reihenfolge nach nicht durchsprechen, sondern lieber ein übersichtliches Bild der Musikart dieses Werkes entwerfen, soweit der Klavierauszug *) es verstattet.

Die Melodien sind der Merzahl nach unverkünstelt, nicht mit zu vielen Rouladen und überhaupt Bravouren verbrämt, obgleich sie, namentlich im zweiten Akte, auch nicht fehlen. Auffallend treten nicht selten gewisse Verziehungen der Worte, besonders am Ende der Rhythmen hervor, sowie Erinnerungen an frühere Verhältnisse des Componisten zu K. M. v. Weber, z. B. im Allegro der fünften Nummer. Ob diese seltsamen

*) Der Zigeunerin Warnung, große Oper in 2 Aufzügen nach dem Englischen des Linley bearbeitet von Theod. Hell. Vollständiger Klavierauszug. Mainz, bei B. Schott's Söhnen.

Deklamationen sich in der Originalsprache besser ausnehmen, wissen wir nicht, dürfen es aber voraussetzen, wenn wir sie auch nicht überall der Uebersetzung beimessen können.

Das Neue liegt freilich nicht eigentlich in den Melodien, die sogar weit öfter viel mehr fehlen, als hier, sondern in der Begleitung. Der Sitz des Frappantklingenden liegt in seltsamer Harmonisirung, schnellen Fortschritten, willkürlichen Verdoppelungen, unvollkommenen Akkorden, Vor- und Aufhalten, in Verzeichnungen, von denen sich im Tonstücke selbst lange nichts findet, wie gleichfalls in Nr. 5, wo F dur vorgezeichnet steht, während der ganze Eingang F moll, Des dur u. s. w. herrschen läßt. Diese Dinge und Häufungen von Durchgängen aller Art, verbunden mit Massenhaftigkeit, bilden die stehende Manier der Zeit, der auch hier gehuldigt wurde. Das ist, im Opernfache vorzüglich, die Uniform der Zeit. Wo aber Uniformelles gilt und imponirt, kann das Einzelne nicht abgezeichnet genug sich von der Masse unterscheiden, noch weniger auf die Dauer fesseln. Liegt da nicht der Haupthebel des Wohlgefallens in den Situationen, im Reiz der Fabel? Hätte dann aber nicht schon jetzt der Dichter sich zum Hauptherrn in der Oper emporgeschwungen? Der Componist, der nicht melodisch und harmonisch charakterisiren

und die innersten Empfindungen über den Pol der Worte hinausführen will, macht ja dann die Fabel nur durch seltsam aufregende Tonmassen peinlicher, weiter nichts! — Das gilt nicht allein von dieser, sondern von fast allen heutigen Opern. Von dieser Oper müssen wir rühmen, daß sie in Vielem selbst die besten französischen übertrifft z. B. im lebhaften Finale des ersten Akts. — Im zweiten Akt, der in Italien spielt, hätten wir der Musik noch mehr Modulatorisches als im ersten Akte gewünscht, namentlich im Gesange der Maulthiertreiber. Aber das harmonisch Frappante bleibt sich auch hier im ganzen Werke ziemlich gleich. Wie ist da klare musikalische Sonderung der einzelnen Gestalten, Charakterdarstellung der Personen, kurz Wechsel in der Einheit, Geist in Tönen noch möglich, und muß er nicht in der Manier untergehen?

Diese Oper gehört aber durch mancherlei gut dramatische Wendungen und durch die Fabel selbst wirklich zu den bessern und zusagenden der neuern Zeit. Darum empfehlen wir diese Oper, die Alles enthält, was man jetzt zur Unterhaltung im Allgemeinen verlangt.

Bedeutenderes Aufsehen erregte die folgende Oper: „The brides of Venice, (Die Bräute von Venedig"), die im April 1844 zum ersten Male auf dem Drury-lane-Theater zu London mit dem größten Erfolge ge-

geben wurde. Hohe Erwartungen waren durch des Componisten bekannte Fähigkeiten in den musikalischen Kreisen erregt, und da derselbe sein Talent schon in seiner frühern Oper: „Der Zigeunerin Warnung“ bewährt hatte, so war das Haus am Abend der Vorstellung überfüllt.

Die Oper ist eine meisterhafte Composition; sie ist voll kunstreicher Arbeit, reich an neuen und eigenthümlichen Melodien und an Motiven, die in höchst einnehmender Art ausgeführt sind; in den Ensembles und Chören ist eine Breite und Großartigkeit, wie sie selten in neuern Opern gefunden werden, und die sorgsame und zugleich eigenthümliche Art, mit der sie behandelt sind, verdient das höchste Lob. Wir wissen, daß Benedikt der Lieblingsschüler Weber's war, und wir finden in dieser Oper dieselbe Aufmerksamkeit für Instrumentaleffekte, welche jenen Componisten so sehr auszeichnen; alle Hülfsmittel des Orchesters sind benutzt, mehrere dieser Effekte sind ungemein gut. Besonders hervorzuheben ist in dieser Beziehung die geistreiche Ouvertüre und die einleitende Musik des zweiten Akts, „die Sturmscene“. Uebrigens hat der Componist auch Das nicht vernachlässigt, was für die große Masse anziehend ist, nämlich Melodien einzuführen, die das Gedächtniß leicht behält; wir finden in dieser Oper

mehrere vortreffliche Stücke, frisch und glänzend, und mehrere von den Balladen werden sich anhaltender Popularität erfreuen.

Die erste Ballade: „Oh memory cease to grieve“, ist voll Gefühl und Ausdruck; wirkungsreich und brillant ist die Arie: „Langh and woo and flatter,“ die meisterhaft behandelt und zugleich eine Composition von hohem Werthe ist.

Die gefällige Ballade: „Oh now the Summers Day“, leitet in einen sehr eigenthümlichen Frauenchor ein, der im Parlando gehalten, ganz originell und von überaus guter Wirkung ist.

Dann folgt ein geistreiches Quintett und eine reizende Ballade: „If a tear should repose“, die wegen ihrer Fülle von Melodie und wegen ihres reichen Gefühlsinhalts sehr beliebt geworden ist. Das „Madrigal“, welches in der folgenden Scene vorkommt, ist eines der herrlichsten Stücke, die man überhaupt hören kann.

Im zweiten Akt sind besonders hervorzuheben ein sehr wirkungsreicher Gesang: „The smise that plays on woman's cheek,“ und eine Ballade: „At morn I stood upon the beach,“ die von besonderer Schönheit und Grazie ist. Dieser Gesang ist eine der vortrefflichsten Nummern der Oper, die reizende Melodie und

der Ausdruck in derselben haben sie zu einem der populärsten Stücke gemacht.

Besonderes Lob verdienen ferner ein sehr gefälliges Duett: „Banish all fear“ und das Finale: „Like the fettered bird“, welches sehr treffend und glänzend ist und einen höchst wirksamen Schluß hervorbringt.

Wir haben die erwähnten Nummern der Reihe nach genommen, wie sie vorkommen; es bleiben außerdem noch verschiedene Chöre, Ensembles und Arien einer besondern Erwähnung als vortrefflicher Compositionen werth. —

Die Handlung ist, soviel wir wissen, aus „Roger's Italien“ entnommen, und Mr. Blume, der Autor des Buchs, hat die meisten seiner Materialien sehr vorzüglich und poetisch aufgefaßt.

Die Oper beginnt in einem erleuchteten Kasino, wo Sorranzo unter einer heitern Gesellschaft junger venetianischer Nobili sein Glück in der Liebe, wie im Kriege rühmt; er wird von einem nubischen Mädchen Naama in der Verkleidung eines Pagen bedient, die ihn früher aus maurischer Gefangenschaft befreit hat. Sie bringt ihm einen Brief von der lieblichen Franceska, der Braut Alberto's, die seine Bewerbungen aber mit Verachtung zurückweist.

Er wüthet sehr über diesen Fehlschlag, schwört ihr

tödtliche Rache und eilt, seine Pläne mit Hülfe der ihm verbündeten Piraten in Ausführung zu bringen. Eine glänzende Scene folgt nun, die Vermählung des adriatischen Meeres mit dem Dogen, wobei alle Bräute Venedigs gegenwärtig sind. Die Festlichkeiten schreiten fort, der Ball ist in vollem Glanze und das Vergnügen hat seinen Höhepunkt erreicht, als plötzlich Sorranzo an der Spitze der Piraten erscheint und die Galeere mit den Bräuten Venedigs entführt, während die Zuschauer zu sehr überrascht sind, um ihnen folgen zu können.

Der zweite Akt zeigt die Insel der Piraten; ein Sturm bricht aus, ein Schiff erscheint und leidet Schiffbruch. Die Piraten stürzen heraus und bringen Alberto mit sich, den Naama erkennt. Sie findet Gelegenheit, ihm zu sagen, daß Sorranzo Franceska in einem Kerker des Schlosses gefangen hält, und räth ihm, um Gelegenheit zu Franceska's Befreiung zu bekommen, zur Bande zu treten, worein er auch willigt.

In der nächsten Scene mit doppelter Handlung erblickt man oben die zechenden Piraten, unten die unglückliche Franceska in ihrem Kerker. Durch Franceska's Festigkeit gereizt, entschließt sich Sorranzo, Gewalt zu gebrauchen. Naama hat inzwischen Alberto durch einen geheimen Gang in den Kerker ge-

führt, als sie oben Sorranzo kommen hört, weicht sie zurück, aus Furcht, entdeckt zu werden. Die Piraten, welche Sorranzo und Naama in heimlichem Gespräch gesehen haben, vermuthen Verrath und folgen ihnen heimlich nach dem Schlosse. Als sie später Naama wieder nach dem geheimen Wege schleichen sehen, ergreifen sie dieselbe und dringen in sie, zu gestehen, daß sie Sorranzo behülflich sei, die von ihnen erworbene Beute hinwegzubringen. Sie läugnet dies; da aber ihre Eifersucht durch Sorranzo's Aufmerksamkeiten gegen Franceska erregt ist, und man schon von ferne die Kanonen der venetianischen Galeeren hört, so verspricht sie den Piraten, ihnen den geheimen Gang zu zeigen. Sie finden Sorranzo, der, als er sich durch Naama verrathen sieht, sie ermorden will, woran er aber verhindert wird. Die Venetianer erobern das Schloß und dringen in den Kerker ein; Sorranzo wird gefangen genommen; Alberto und Franceska erhalten ihre Freiheit wieder.

In London, wo die bekannte Mrs. Shaw die Hauptrolle hatte, wurde Benedikt bei seinem Eintritt ins Orchester begrüßt. Am Ende des ersten Aktes, wie am Schlusse der Oper mußte er auf der Bühne erscheinen. Reicher Applaus begleitete die ganze Oper. Sie

wurde in der Zeit vom 22. April bis 31. Mai 1844 dreiundzwanzig Male gegeben.

Auch diese Oper fand in Deutschland Eingang und wurde namentlich in Leipzig und Kassel 1845 aufgeführt.

Als Benedikt's Hauptwerk aber gilt seine letzte Oper, die am 26. Februar 1846 unter dem Titel: „The Crusaders (die Kreuzfahrer)" auf dem Drurylanetheater zu London erschien und enthusiastische Aufnahme fand. Mehrere Stücke mußten wiederholt werden und am Schlusse wurde der Componist stürmisch gerufen.

Die an Stoff zu romantischen Dichtungen so reiche, ja unerschöpflich zu nennende Zeit der Kreuzzüge bietet namentlich auch einen sehr dankbaren Vorwurf für ein Opernbuch. Die Romantik jener halb religiösen, halb kriegerischen Unternehmungen selbst, das Ritterthum, die glühende Begeisterung des Glaubens, der Gegensatz gegen das Sarazenenwesen, die Originalität des Schauplatzes, die aus den Mährchen der Kindheit uns vorschwebenden reizenden Bilder des Orients, die poetischen, fremdartigen Trachten desselben, die Kampfsceenen — das Alles gewährt einerseits einen eigenthümlichen dramatischen Reiz und andrerseits glänzende Veranlassung zu schönen musikalischen Schilderungen, Situationen

und Kontrasten. Es ist daher nicht zu vrrwundern, wenn dieser Stoff schon oft zu Opernbüchern benutzt wurde. Deutsche, Franzosen, Italiener haben ihn ausgebeutet, und von Deutschen sei hier nur auf Meyerbeer's (obwohl ursprünglich für Italien, auf italienische Worte componirten) Kreuzritter in Aegypten und Spohr's Kreuzfahrer hingewiesen. Denselben Stoff haben nun auch St. Georges (ein Franzose) und Bunn (ein Engländer) für unsern Componisten bearbeitet. Wahrscheinlich hat dabei der erstere den Plan und die Situationen, überhaupt das Allgemeine entworfen, Letzterer aber die Ausführung im Besondern geliefert. Das Buch ist geschickt und musikalisch wie dramatisch dankbar angelegt, bietet auch durch effektvolle Scenerien u. dgl. vielfaches äußere Interesse.

Die Hauptpersonen sind: Konrad, König von Jerusalem; — Bohemund, Fürst von Tarent; — Raimund, Graf von Toulouse; — Wilhelm, Erzbischof von Tyrus; — Hassan, Fürst der Assasinen; — Ismael, von der Sekte der Assasinen; — Almea, ein junges Mädchen von derselben Sekte; — Isolde, Tochter des Grafen von Toulouse. —

Der Gang der Handlung selbst ist im Wesentlichen folgender:

Erster Aufzug. „Die Bezauberung.“ — Banket

im Palaste zu Tyrus; mit den Kreuzfahrern zecht auch Konrad, der erwählte König von (dem noch nicht eroberten) Jerusalem, bisheriger Markgraf von Montferrat. Sarazenische Mädchen führen einen Tanz auf. Darüber erscheint der Erzbischof von Tyrus, welcher die Ritter schilt, daß sie sich an solchen heidnischen Vergnügungen ergötzen, und sie auffordert, die Tänzerinnen fortzuschicken. Sie sind auch damit einverstanden; nur verwendet sich Bohemund für die unter den Mädchen befindliche Almea. (Diese ist nämlich von dem Fürsten der Assasinen, dem „Alten vom Berge" abgesendet, um insgeheim seine feindseligen Pläne gegen die Christen zu unterstützen). Obwohl nun Konrad meldet, der Alte vom Berge habe Jedem, der den Titel: „König von Jerusalem" annehme, den Tod geschworen; obwohl Ismael, Almea's Begleiter, in einer Romanze die schreckliche Macht des Assasinenfürsten schildert, sind die Ritter doch guten Muthes und geloben die baldige Eroberung der heiligen Stadt. Ismael's Schilderung bewährt sich indessen bald als wahr; es trifft nämlich die Nachricht ein, daß König Konrad, der sich kurz vorher mit dem Erzbischof entfernt, um seine Krönung vorzubereiten, ermordet worden sei. (Es bedarf wohl keiner Erwähnung, daß es hier, wie mehrfach im Folgenden, mit der geschichtlichen Treue nicht

eben genau genommen ist.) Man beschließt sogleich eine neue Königswahl vorzunehmen, und zwar durch's Loos; die Ritter werfen ihre Ringe in einen Helm, und das Loos entscheidet für Bohemund, der auch sofort als König begrüßt wird.

Die Scene verwandelt sich in eine Felsengegend; der Alte vom Berge, umgeben von seinen Anhängern, empfängt die Nachricht von Konrad's Ermordung; Almea, welche von Bohemund's Wahl zu dessen Nachfolger noch nichts weiß, gesteht ihre Liebe zu dem Letztern, besänftigt aber Hassans' Zorn durch das Versprechen, den gefürchteten Bohemund aus den Reihen der Kreuzfahrer hinwegzulocken; nur bedingt sie sich aus, daß er unversehrt bleibe, was der Alte verspricht, jedoch seinerseits mit der Bedingung, daß der König von Jerusalem sterben müsse. Sie entfernen sich, und Bohemund kommt zu dem verabredeten Rendezvous mit Almea. Nach einer schönen, von einem unsichtbaren Chore begleiteten Ballade des Fürsten sinken die Berge auf der einen Seite ein, und er befindet sich in einem wundervollen Zaubergarten, umgeben von reizenden Odalisken, an deren Spitze Almea als Zauberin, gleich Armiden erscheint. (Hier ist Tasso's befreites Jerusalem, im achtzehnten Gesange, benutzt.) Ein feuriges Duett wird von den heranstürmenden As-

sassinen unterbrochen, die den neuen „König" tödten wollen. Almea, die seine Wahl erst jetzt erfährt, rettet ihn auf einem Boote über den angrenzenden See. Damit schließt der Aufzug.

Der zweite Akt, „die Belagerung" betitelt, führt uns ins Lager der Kreuzfahrer vor Jerusalem. In Bohemunds's Zelte lauert eine Anzahl als Kreuzfahrer verkleideter Assassinen auf den König, an ihrer Spitze Ismael, der Jenen tödten soll. Almea, als Ritter verkleidet, beschwört Ismael, Bohemund leben zu lassen, und bietet dem Jüngling als Preis dafür ihre Hand. Er willigt ein und sie gehen ab. Der Graf von Toulouse tritt auf mit seiner Tochter Isolde, Bohemund's Verlobten, die nach einer Ballade mit dem herbeikommenden Bohemund ein Duett singt, worin Letzterer seine frühere Liebe zu Isolden erwachen fühlt und der zu Almea entsagt. Der König ist nun allein; seine Schildwache, der verkleidete Alte vom Berge, zwingt Ismael, den Mordplan auszuführen, und eben soll dies geschehen, als der junge Ritter (Almea) hereinstürzt und dem Mörder den Dolch entreißt. Hassan und Ismael fliehen, die herbeieilenden Christen finden Almea mit dem Dolche, sie wird als Mörderin angeklagt, und da sie durch die mittlerweile herzugekommene Isolde die Un-

treue des Königs gegen sie selber erfährt, so bekennt sie sich, des Lebens überdrüssig, der That schuldig.

Es folgen nun die Kämpfe um die heilige Stadt, der Sieg der Christen und ihr Triumpheinzug in Jerusalem. Im Finale soll Almea den Tod erleiden; allein Ismael stellt sich freiwillig und bekennt seinen mörderischen Ueberfall, worauf Jene freigelassen wird. (Quintett.) Ein Chor der Kreuzfahrer schließt.

Dritter Aufzug. „Die Vermählung.“ Isolde, welche im königlichen Palaste zu Jerusalem ihres Verlobten harrt (Kavatine und Chor), wird von dem als Pilgrim verkleideten Hassan aufgefordert, dem König zu entsagen: er erzählt ihr von dessen Liebe zu Almea und schildert ihr die Gefahr, in welcher Bohemund schwebe und von welcher nur sie durch ihre Entsagung ihn retten könne. Nach seiner Entfernung entdeckt sie es ihrem Vater, erklärt, daß sie auf des Königs Hand verzichte, und giebt ihm den Verlobungsring zurück. Bohemund hat indessen eine Botschaft vom Alten vom Berge erhalten, worin dieser erklärt, daß er sich selbst den Christen ausliefern wolle, wenn der König sich mit Almea vermähle. Der Beschluß der Kreuzfahrer ist, diesen Vorschlag, wegen der Wichtigkeit und Gefährlichkeit des Assasinenfürsten, anzunehmen; Bohemund muß sich dem unterwerfen, Hassan erscheint

und liefert sich aus. Seine geheime Absicht, durch der Königin Einfluß doch befreit zu werden und an ihr alsdann eine mächtige Verbündete zu haben, scheitert, denn Almea bekennt, daß sie Christin sei; Hassan stirbt in Verzweiflung. Almea belauscht ein Duett zwischen Bohemund und Isolde, worin Beide ihren Schmerz aussprechen, daß sie ihre gegenseitige Liebe zum Opfer bringen müssen — sie tröstet darauf Isolden und beredet sie, sich bräutlich zu schmücken. Der Hochzeittag beginnt; da erklärt Almea, daß sie Bohemund's Hand entsage und in ein Kloster gehe; die glückliche Isolde tritt an ihre Stelle. — Beide singen noch ein glänzendes Duett, Alles ist zufrieden, und ein schönes Tableau, die Kirche des heiligen Grabes zu Jerusalem, beschließt das Ganze. —

Was nun die Musik betrifft, so zeigt sie die vollständige Entwicklung eines originellen und klassischen Styls. Die Melodien sind größtentheils neu und eigenthümlich, immer schön und ansprechend; die harmonische Behandlung ist reich und gewählt, die Modulation mannigfaltig und charakteristisch, die Instrumentation meisterhaft. Nicht minder ist überall dramatisches Leben und scenische Wirksamkeit ersichtlich. Die Chöre sind kräftig und schwungvoll; namentlich zeichnet sich ein mehrmals wiederkehrender Chor der Kreuzfahrer aus.

Eben so gelungen sind die zarten Chöre der Odalisken. Unter den Einzelsachen stehen besonders mehrere Arien (die des Alten vom Berge, der Isolde, Bohemund's Romanzen u. s. w.) hervor. Ein besonderer Reichthum zeigt sich in der Oper an Duetten, von denen namentlich das Duett zwischen Almea und Bohemund im ersten, das zwischen Bohemund und Isolde im zweiten, und das zwischen der letzteren und ihrem Vater im dritten Aufzuge hervorzuheben sind. Eben so ausgezeichnet ist das Quintett am Schlusse des zweiten Akts. —

Die Oper wurde im Jahre 1847 unter dem Titel: „Die Kreuzfahrer oder der Alte vom Berge" in Prag, und am 23. Januar des folgenden Jahres in Stuttgart mit glänzendem Erfolge gegeben. Der Komponist, der die Aufführung in seiner Vaterstadt persönlich leitete, wurde zu wiederholten Malen stürmisch gerufen. —

In London, wo Benedikt allgemein geehrt und anerkannt wird, ist er ein sehr gesuchter und gut bezahlter Lehrer. Im Jahre 1850 reiste er mit Jenny Lind nach Amerika und feierte in diesem Welttheil neue, glänzende Triumphe.

Neumann, William

Die Componisten der neueren Zeit Adam, Auber, Beethoven, Bellini, Boieldieu, Cherubini, Donizetti, Flotow, Gläser, Gluck, Halévy, Haydn, Herold, Kreutzer, Liszt, Lortzing, Marschner, Mendelssohn-Bartholdy, Meyerbeer, Mozart, Reissiger, Rossini, Schneider, Spohr, Spontini, Verdi,
Bd.: 35

Cassel 1856